

قائيف نخيد من الباختين العراقيين

الجزء المابع

بفياد ١٩٨٥

# العصرالعرمة

(٤)

## الفصل الأول المجمع الفول المبحر الفول المنحر في عصر فجر السلالات

ر - وليسوالجا در. علية الاداب - جامعة بغداد

من المهم ملاحظة اتصال الفنون جميعها وارتباط بعضها ببعض وارتباطها بمفهوم العصر او الزمان وقد يسيطر وينمو جانب من جوانب الفن لفترة معينة ولكن لايمكن ان يوجد فن واحد بعيدا عن جوانب الفن الاخرى ٠

وهكذا تتصل الفنون كلها بروح الثقافة وبشكل اعمم بسروح الحضارة العامة للفترة او العصمر او الكتلة الزمانية المحمددة والمحصورة للدراسسة والتحليميل •

ان الدراسة المنتظمة والاستفادة العلمية مما صنعه الانسان وما يحيط. بموضوعاته المصنوعة هذه من افكار واحاسيس تساعدنا بمجموعها على فهم اعمق للحضارة ، وهذه الاسس تساهم ولاشك في معرفة افضل حتى بديانة واسلوب تفكير الشعوب ويكون الحكم على القيمة الفنية والمستوى الجمالي لمجموعة الانتاج الفني مرتبطا بذلك الواقع الاجتماعي والاقتصادي م

وعرفنا ان بقايا النماذج المشعولة بالنحت والمنحت والتي هي من انجازات التجمعات السكانية في شمال العراق وابرزها ادوات والات حجرية والات اخرى صنعت من العظام والخشب وان الاخيرة لم تبق واضحة ليعثر عليها المنقبون عن الاثار بسهولة ولكن ظلت هذه الجماعات تعتمد على الصيد والالتقاط وصولا الى نهايات العصور الحجرية القديمة وفترة الدفء التي واكبت نهاية عصر الجليد حيث تبدلت الظروف المناخية لتتيح مجالات جديدة لتعامل هذه الجماعات مع الطبيعة •

وكان نحت الاواني المصنوعة من الحجر ومن المرسر قد اخذ المنحى النفعي الى جانب المنحى الجمالي حيث كانت هذه الاواني من جرسو متميزة بعروقها الظاهرة التي ظهرت بعد عملية الصقل وقد تم العثور على حوالي ٣٥٠ نموذجا من هذه الاواني التي وجد ان قسما منها قد اصلح في تلك الفترات ٠

عرفت كذلك صناعة التماثيل من الطين وعثر على اكثر من خمسة الاف تموذج من موقع جرمو لوحده وتمثل النماذج اشكالا متطورة لنساء واشكالا الخرى ممثلة لحيوانات مصغرة والمعروف ان انتاج مثل هذه النماذج وتقاليد صناعتها مرتبط بالخصوبة اضافة الى امكانية تحسس الناحية الجمالية في العديد منها ولقد كانت النماذج الممثلة للآلهة الام اكثر شيوعا لترمز الى الخصوبة وتبدو المرأة في النماذج من هذا النوع عارية مع التأكيد على تضخيم اعضائها الانثوية في النماذج من جرمو ثم تطورت صناعتها الى اشكال

اكثر واقعية ثم جرى تحوير الاشكال لتنحى باتجاه التجريب والرمن بحيث يصعب مع الحالة الاخيرة معرفة مراحل الوصول الى هذه الدرجة الشديدة من التجريد ولقد اريد في هذا التحوير ان يكون ايضا نوعا من اساليب التعبير الفكري تجاه رؤية الاشكال او نوعا من اللغة في رؤية الشيء والتعبير عنه ه (الشكل ١)



شکل ۔ ا دمی من الطین من موقع جرمو

وخلال فترات حضارتي عصر سامراء وحلف وجدت بعض النماذج لنحوتة من الطين مغطاة بصفة المفرة وهيي صبغة تميل السي اللون البني (شكل - ٢٠) •

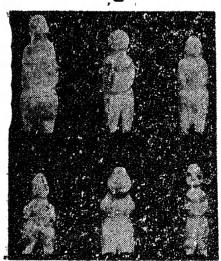




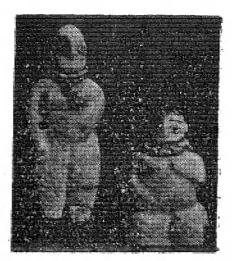
شكل ــ ٢ من اللظين والإرمر من عصر حلف من موقع الاربجية

وتبرز النماذج المنحوتة من الحجر التسمعي، من تل الصوال والمثلة للالهقة الأم لتكون الاشكال النموذجية المتكاملة من ناحية تنوع الاشكال وغزارتها وتكاملها من حيث الاسلوب والمحتوى الفني فهي تمثل الالهة الام ونادرا ما يتمثل عنصر الخصوبة والرمز له بغير المرأة (ما عدا حالة واحدة) ولقد تسم نزيين رقاب البعض من النماذج بقلائد من الشذر الحقيقي ولونت وزينت العيون بالصدف والقير و وبالقير ايضا زينت رؤوس بعض التماثيل ذات النهايات الهرمية المركبة والملاحظ ان هذه النماذج ذوات اشكال مهيبة مصحوبة بمسحة غريبة تستجلب احيانا نوعا من الغموض الذي يبدو انه لازم لاتمام جذب الافراد نحو تقديسها وعبادتها (شكل — ٣) هـ

يضاف الى هذه الصناعة انتاج مجموعة كبيرة من الاطباق والقواريس والقناني والجرار ذات القواعد الدقيقة التنفيذ وكل هذه وجد انها ايضام مصنوعة من الحجر الشمعي الابيض والاصفر الباهت المزين بعروق ظاهرة بفعل عمليات الصقل المعروفة بالنسبة لسطوح مثل هذه المدواد م



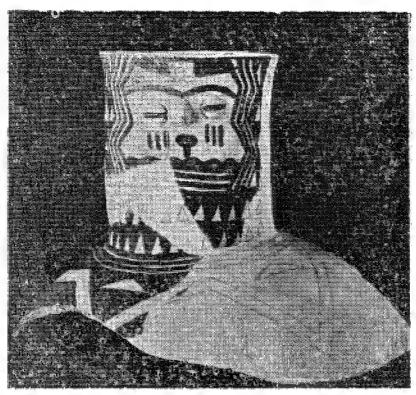
شكل - ٣ من الدمى المثلة للالهة الام من موقع تدل الصوائ



شــکل ـ ۳

اما نماذج مستوطن الاربحية الذي يقع بالقرب من مدينة الموصل حاليا فالمنحو ات الممثلة للالهة الام مصنوعة من الطين في الفالب وتبدو في وضعيات الجلوس او الوقوف وتبدو احيانا متميزة برشاقة غير مألوفة بشكل يوحسي بتطور بارز في حرية الحركة وتبدو ناحية استخدام الزينة على شكل الوشم على اليدين ، ومثل هذا يبدو مألوفا في نماذج اخرى اشهرها النموذج الممثل لامرأة فلاحة من تل حسونة فهي تبدو بأمتلائها ووجهها الاصيل وملامح القوة البادية ممثلة لكل رموز المجتمع الزراعي (شكل \_ ٤) .

وتبدو عادة استخدام الالوان على المنحوتات من قرى شمال العسراق كذلك استخدام الوشم وتحوير رؤوس النماذج البشرية وخاصة النماذج الممثلة للنساء الالهة الام ممثلة لاعتقادات طقوسية خاصة بالخصوبة وبالولادة ومحاولات جلب الفائل الحسن ووأد الارواح الشريرة • وتستمر مثل هذه المفاهيم في نحت مثل هذه النماذج الى فترات قريبة من العصور التاريخية وصولا الى مرحلة العبيد في جنوب العسراق وتتمثل مثل هذه الانتاجات في



شــکل ــ ٤

فن النحت في مواقع العـــراق الوسطى والتي كانت واسطة ربط سكاني بين جماعات شمال وجنوب العراق ومن هذه المواقع موقع جوخا مامي القريب من مندلـــي .

والمعروف ان التجمع السكاني في موقع جوخا مامي الذي امتد السكن فيه على مساحة تقرب من ( ٣٥ ) الله م٢ كان يضم مجموعة اخرى من المواقع والمناطق الوسطية في العراق تتوضح فيها استمرارية حضارات مواقع شمال العراق ككل مع مواقع جنوبه من فترة اريدو والعبيد .

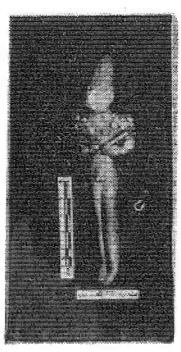
ومثل هذه النماذج الاخيرة الممثلة للالهة الام وجد ان رؤوسها على شكل الافاعي بزينة رأس من القار على شكل تاج ، ويلاحظ ارتباطها مع النماذج المنحوتة من مواقع شمال العراق وبالذات من نماذج مشابهة من تل الصوان ، ان نماذج الدمى الطينية من هذا الشكل والاسلوب الذي يرمز الى الخصوبة يتوضح من خلال العلاقة ما بين النماذج التي تبدو فيها اشكال نساء عاريات يرضعن اطفالا محورين بشكل نسبي مع نسبة تحوير رأس المرأة (شكل مدورين بشكل نسبي مع نسبة تحوير رأس المرأة (شكل ٥) .



شكل ـ ٥ دمى من الطين المشوي من عصر العبيد وجدت في اور



شكل ــ ه دمي من الطين المشوي من عصر العبيد وجدت في اور



شكل ـ ه دمية من الطين المشوي وجدت في أور من عصر العبيد

وتوضح مثل هذه النماذج باساليب تأديتها بدرجات التحوير الظاهرة على ارتباطها وارتباط منفذها من المتخصصين بالرمزية المشابهة في مستوطنات شمال العراق ثم في علاقتها مع النماذج اللاحقة ورموز تأديتها والظاهر ان بعض النماذج مزينة بقرصات مدورة من الطين المضاف على الجسم وقد يشير هذا السبى الوشم والمسلم و

وكذلك يستمر مبدأ تقديس المرأة رمز الخصوبة في العصور التالية حيث تبلورت في صفات رمزية اخرى وظهرت اسماء تميز معبودات من النساء مثل الالهة اى ننا • واصبحت النماذج المنحوتة توضح صورة الخصب بمشاهد مباشرة ومن تلك النماذج تماثيل نسوة تمسك كل واحدة منهن بثدييها •



شكل - ٦ مصنوع من الرخام البني الفاتح من مدينة الوركاء

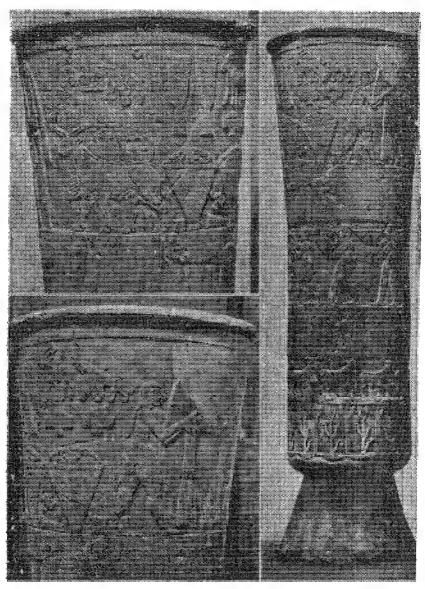
وتتوفر من الدلائل الموضحة لاستمرارية الاخذ بالتعبير بواسطة نحت النماذج البشرية والحيوانية والنباتية ومنذ بداية الاستقرار في قسرى ثابت خلال فترات العصور الحجرية الحديثة وصولا الى العصور التاريخية مما يدلل

على تحسس الافراد فكريا وجماليا لدور مثل هذه النماذج في ان تكون رموزا وموضوعات تستمتع بقدسية معينة مؤثرة .

واننا اليوم لانجابه صعوبات في تفسير الاشكال المنحوتة العارية للرجال والنساء والاشخاص المزدوجين او المركبين من عناصر آدمية وحيوانية وعلاقاتها مع الواقع الزراعي وارتباطاته الاجتماعية وابدع نماذج ذلك التماثيل الطينية المزفتة الرؤوس من عصر العبيد والمكتشفة في مدينة اور •

من مادة الحجر عرف عن السومريين الاوائيل خلال النصف الثاني مسن الالف الرابع قبل الميلاد انتاج مجموعة كبيرة جدا من الاواني المنحوتة باسلوب النحت البارز ويعتبر الاناء النذري المكتشف في مدينة الوركاء شكلا نموذجيا لنن النحت البارز (شكل ٧) (محفوظ في المتحف العراقي) وبنفس الوقت توضح مضامين موضوعاته المنحوتة طبيعة العلاقات بين المزارعين والالهة او بمعنى المزارعين ورجال الدين من طبقة الكهان الكبار • فاضافة الى العلاقة المادية بين الفلاح وانكاهن كانت هناك علاقة روحية واضحة ايضا فالدين في العصر السومري كذلك الحال بالنسبة للعصور اللاحقة هو الملهم المعنوي لمعظم ما انتج من فعاليات ذات طابع فني وكان لا يحسب حساباً للمبدأ القائل بأن الفن بل كان على السومري او غيره ان يستجدى بشكل رئيسي مرضاة الفن للفن بل كان على السومري او غيره ان يستجدى بشكل رئيسي مرضاة الالهة ونفس الشعور نجده حتى بالنسبة للملوك رغم تميزهم احيانا بيعض مزايا الالهة ونفس الالوهية •

كذلك يعتبر هذا الاناء الذي يزيد طوله على المتر الواحد متميزا باهمية واضحة لانه يمثل صورة للمدرسة السومرية الاولى في فن النحت • حقول الاناء الخمسة ترمز الى احتفال بالربيع وخيرات المحصول الزراعي المنظم من



شــکل ــ ۷

قبل رجال الدين • وتبدو حتى امكانية دراسة المجتمع السومري بشكل خاص من خلال نماذج المنحوتات الغزيرة هذه والتي تم العثور عليها في المعابد في الغالب وفي دور السكن في احيان قليلة •

وتبدو حجوم الافراد وعلاقاتها بالاشياء من حيوان ونبات وبناء اضافة الى الاشكال الرمزية والزخرفية كلها تعتبر تسميل تاريخيا وفنيا يرادف التسجيل الكتابي الذي عرف في هذه الفترة ايضا ٠

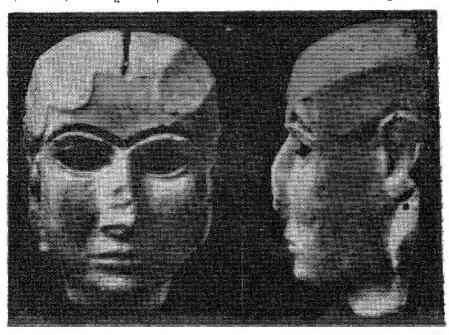
وتبدو مجموعة من الاواني الحجرية من تفس الفترة وهي فترة النصف الثاني من الالف الرابع قبل الميلاد مشغولة بموضوعات واقعية مستنبطة من طبيعة الحياة اليومية التي تعبر عن المنظور القروي والمدني فهي موضوعات تهتم بالانسان والحيوان والنبات واشكال دور السكن ويتوضح انعكاس الفكر المدني الذي يعبر عن شعور بالاستقرار وصولا الى تكوين مدرسة. متميزة تحددت من خلال صفات الشكل السومري المتميز بالحجم والخطوط الخارجية المميزة للملامح القومية لهذا المجتمع مع التميز بالاسلوب الفني والطابع الجدي في تقاطيع الوجه والليونة في تحديد الجسم بدون ملاحظة للتشريح الافي الفترات التالية ، ومن نفس الفترة المحددة في منتصف الالف الرابع قبل الميلاد بدأت صناعة الاختام الاسطوانية بعد ان كانت قد استخدمت في شمال العراق انواع اخرى من الاختام المنبسطة القرصية والمربعة وذلك من عصر حلف في الالف السادس قبل الميلاد ، وكانت الاختام من هذه الفترة مزينة باسلوب الحفر بموضوعات زخرفية محورة لاشكال في الاصل هي موضوعات قريبة من حو القرية الزراعية وحياة المجتمع الخاص بها ،

ان الاشكال المحفورة على الختم تبدو عند دحرجتها على قطعة من الطين

الطري بصورتها الواضحة بشكل يمكن اعتبارها اقدم فكرة للطباعة في العالم .

لقد تزامنت مع هذا الابتكار السومري المتطور فنون عديدة اخرى ومنها التحزيز على الصدف والحجر بانواعه • كذلك نعرف من نماذج النحت المدور من نفس هذه المرحلة السومرية قطعا معروفة تحمل نفسس اساليب المدرسة السومرية في النحت البارز •

ويعتبر نموذج رأس الفتاة الرخامي من الوركاء من القطع الفريدة في مثل هذا النوع من النحت المدور او الكامل وهو بالحجم الطبيعي تقريبا (شكل ٨)٠



شکل ۔ ۸ وجمه الفتاة السومرية من الوركاء

لقد عوملت تقاطيع الوجه بالنحت الكامل بينما عمل الجزء الخلفي مست الوجه مسطحا وربما يكون النموذج رمزا لقناع وقد كان مبدأ تغطية وجوه بعض الالهة بقناع مألوفا في مفاهيم الديانة السومرية ويؤكد ذلك ما يشبه هذا النموذج محمولا من قبل الهة سومرية في مشهد من ختم اسطواني •

لقد اعطى النحات السومري من فترة النصف الاول من الالف الرابع قبل الميلاد ملامح متفايرة عن بقية النماذج السومرية المألوفة الاخسرى مما يزيد الاعتقاد بارتباط النموذج بالاشكال التي هي من استخدامات الالهة والملاحظ كذلك معاملة شعر رأس التمثال بالاسلوب التكعيبي اما بقية تفاصيل الوجه فانها متناسقة فالجبهة مرتفعة قليلا لتناسب بروز الشفاه فجعلت رقيقة دلالة على الرفعة والارستقراطية كذلك الحال في نحت الحنك اما العيون والحواجب فكانت في الاصل مطعمة بمادة ثمينة على الاغلب ، ابعاد النموذج والحواجب فكانت في الاصل مطعمة بمادة ثمينة على الاغلب ، ابعاد النموذج والحواجب مه وارتفاعه وروا سم ويرجع الى نفس فترة تاريخ الاناء النذري ،

ومن نماذج النحت المدور الاخرى التي تعتبر متكاملة في شموليتها لانواع النحت التي مارسها النحاتون السومريون الابريق الرخامي من الوركاء ويتضمن اسلوب النحت المدور او الكامل في شكل الاسد على الكتف اضافة الى اسلوب النحت البارز العالي والواطيء في شكل الاسد المنقض بشكل رمزي بارع على مؤخرة البقرة ومثل هذا الشكل الذي يحتوي على مثل هذا المضمون مألوف من موضوعات هذه الفترة (شكل ٩) .

ويعتبر النحات متمكنا بشكل بارع في جمعه لكل هذه المشاهد على مساحة من الأبريق الذي يبلغ قياسه الكلي ٥ر٢٠×١٤ سم وهو محفوظ في المتحف العراقي وهو من نماذج فترة النصف الرابع قبل الميلاد ٠



شسكل ــ ٩ الابريق الكلسي من الوركاء

#### المسادر

- د . تقي الدباغ و د . وليد الجادر : عصور قبل التاريخ . بغداد مطبعة جامعة بفـــداد ١٩٨٣ .
  - د . فرج بصمه چې : مجلة سومر ج۳ (۱۹۱۷) ، ج۲ (۱۹۵۰) .
- Parrot, A. Archéologie Mésopotamien me. II. Paris, Albin Michel 1953.
- Oates, J. The Baked Clay Figurines from Tell Es-Sawan, In Iraq. XXIII ((1966) P. 146.
- Sumer. Vol. XXI (1965) P. 17.

### البمن المِن المِن المِن النحت من عُصرفبرالسُّلالات حتى العصرالبابلحي الحديث

د . طارق عبرالوهابُ مطلوم الركز الاقليمي لصيانة الممتلكات الثقافية ـ بفداد

## ١ ـ النحت في عصر فجر السلالات النحت المجسم

ليست هناك نماذج عديدة من النحت المجسم يمكن تحديد زمنها بشكل قاطع الى بدايات الدور الاول لعصر فجر السلالات كما هو ممكن في النحت البارز للفترة ذاتها • غير ان المقارنية والاعتماد على الدلائل الآثيارية قيد مكنتنا من تقديم امثلة تعتبر من حيث اشكالها وتفاصيلها الفنية ملائمة ليروح هذه الفترة • فالاحساس بالنحت المجسم (التمثال) ذي الابعاد الثلاثة دائميا يكون خطوة لاحقة لتجارب عالم النحت البارز في بلاد الرافدين ، وفي فترة زمنية لاتزال ذات استمرارية وارتباط بالعصر السابق هو عصر فجر التاريخ • ان البدايات الاولى للنحت المجسم في الدور الاول لفجر السلالات غير واضحة وغير تامة الاكتمال • فمن حفريات منطقة ديالى تم العثور في معبد نابو بتل اسمر على تمثال صغير يمثل حمالا جالسا (لوح ١ ج) وهذه المحاولة تعطينا فكرة من ان النحت المجسم في هذه الفترة لم يصل الى المستوى النحتي تعطينا فكرة من ان النحت المجسم في هذه الفترة لم يصل الى المستوى النحتي الكامل وغالبا مارس النحات صناعة تماثيله في هذه الفترة بقطع صغيرة من

طين او حتى بالقار ، ومن معبد شارة بتل اجرب من منطقة ديالى عثر على رأس صولجان تخرج منه اربعة رؤوس لاسود بشكل نحت مجسم (لوح ٢ و) ، ويمكن ملاحظة ان رؤوس الاسود قد حددت بجماجم ذات سطوح وزوايا حادة ، كما وضح الشعر في لبداتها بشكل ضربات من حزوز شبيهة بتلك التي نراها على اسود صولجان ميسلم المنفذة بالنحت البارز من تلو (لوح ٢ هـ) ، كما ويلاحظ كذلك ان عيون اسود صولجان معبد شارة بتل اجرب (لوح ٢ و) لم تفرغ للتطعيم وهي الطريقة التي نراها ايضا في عيني الحمال من تل اسمر (لوح ١ ج) وعلى هذا الاساس فان التماثيل المتطورة من حيث اشكالها ووضعياتها وطريقة نحتها لفترة عصر فجر السلالات قد حدد ظهورها في بداية الدور الثاني من عصر فجر السلالات .

ان مجاميع التماثيل الآدمية من الدور الثاني لعصر فجر السلالات التي وجدت في مواقع ومدن مختلفة من بلاد الرافدين تتشابه في نقاط اساسية وجدت في عالة الوقوف أو الجلوس ذات رؤوس وعيون تتجه الى امام مع تشابك اليدين امام الصدر و ومع ذلك فهناك فروق لتفاصيل ثانوية تختلف من موقع الى آخر و ان اكبر مجموعتين لهذا النوع من التماثيل قد ته العثور عليها في مدينة ماري (تل الحريري) على الفرات وتلك التي اكتشفت في منطقة ديالى من تل اسمر واجرب وخفاجي واشجالي و ان جميع هذه التماثيل قسد نحتت لتوضع في اماكن خاصة من المعبد فهي تصور اشخاصا وامراء وملوكا واحيانا آلهة يرتدون وزرة تنتهي باهداب او شراشب والوزرة تثبت على البطن بعزام سميك اما الصدر فقد ترك عاريا وطريقة تصفيف وحلق الشعر في هذه التماثيل تختلف من مدينة الى اخرى ، او حتى من منصب ديني او وظيفي الى مركز آخر و ففي ماري فضل الرجال عامة هناك حلق شعر الرأس والشارب مع ابقاء شعر اللحية مسترسلا (لوح ٣ ب ، ج ، و) بينما فضل الهاسي مع ابقاء شعر اللحية مسترسلا ( لوح ٣ ب ، ج ، و ) بينما فضل المحية المنونا (ديالى ) اطلاق شعر الرأس واللحية والشارب ، حيث احتفظوا بلحية

طويلة مستطيلة تقربيا مع شعر رأس مفروق من الوسط ، تتدلى منه خصلتان على جانبي الوجه وهما تمسان اللحية والصدر (لوح ١ أ ، لوح ٥ أ ) • كما ان بعض تماثيل ديالى من هذا الدور ترينا شعر الرأس وقد استقر على الكتف (لوح ٤ أ ، لوح ٥ ج ) • كما تظهر اشخاصا لعلهم كهنة وهم حليقو شعر الرأس والشارب واللحية (لوح ١ د ) •

ومن مجاميع التماثيل في اشنونا (ديالي) اثنا عشر تمثالاً تم العثور عليها في معبد آبو بنل اسمر ( لوح ١ أ ) • وقد تميز اثنان منهما بمميزات تختلف عن تماثيل المجموعة هذه • هذان التمثالان هما للاله آبو وزوجت وطفلهما المميز بأجزاء من ساقيه المثبتتين لصق قاعدة تمثال الام ( لوح ٤ أ ، ب ) ، كما ان قاعدة تمثال الاله آبو قد نقشت من الامام بنحت بارز لطير اسمطوري باسط جناحيه فوق حيوانين (عنزتين ) متدابرتين بقرينة اشــجار خلفهمـــا ﴿ لُوحِ ٤ جِ ﴾ • وهذا المشهد اضافة الى كبر حجم التمثالين عن بقية تماثيل المجموعة مارة الذكر قد عزز كونهما يمثلان الهة وليس بشرا . وكلا التمثالين آبو وزوجته واقفان يمسكان قدحا بيديهما المتشابكتين الموضوعتين امام الصدر ، وقد لوحظ صغر هذه الايدي التي لا تتناسب مع حجم الجسم ( لوح ٤ أ ، ب ) • كما انهما يرفعان رأسيهما الى اعلى بهيئة التطلع وبعيون مطعمة واسعة ذات بؤبؤ كبير اسود • وهنا لابد ان نشير الى ان تطعيم عيون التماثيل باحجار مناسبة هو امر تقليدي في تماثيل بلاد الرافدين التي ظهرت منذ فجر التاريخ من حدود الالف السادس قبل الميلاد في موقع تـــل الصـــوان بسامراء وقد استمرت هذه الطريقة مستعملة في العراق القديم حسى في ادوار مــا بعد فجر السلالات • اما مايخص لباس الاله آبو وزوجته ، فآبــو يلبـــــى وزرة مشرشبة من الاسفل بينما تلبس الزوجة رداء يغطي الجسم تاركا الذراع الايمن عاريا . وشعر اللحية والرأس في تمثال الآله آبو مقسم الى حقول افقية غائرة وهي مطلية بالقار • وربما استعملت هـذه الحقول الافقية لاجـل تثبيت

مواد تزيينية اخرى على الشعر = والسمة التكعيبية الهندسية التي نراها طاغية في اسلوب نحت جسم هذا التمثال هي ذاتها موجودة في شكل شعر اللحية والرأس والوجه • فكل تلك المفردات ذات زوايا حادة في ذلك الانف الكبير البارز والقم الصغير البارز • اما وجه زوجة آبو فهو دائري منبسط من الامام ولم نجد فيه اثرا لبروز الحنك • والميزة الاخيرة ظاهرة ايضا على وجه كاهن حليق شعر الرأس واللحية في تمثال وجد ضمن المجموعة موضوعة البحث من تل اسمر (لوح ١ د) • واغلب تماثيل الرجال من هذه المجموعة مشابهة لتمثال الاله آبو غير انها تختلف بفرقين واضحين الاول هو سعة العيون عند تمثالي آبو وزوجته وكذلك كبر حجم التمثالين ذاتهما • كما ان هناك اختلافا في الشعر فتمثال آبو بتدلى شعر رأسه على الكتف بينما بقية تماثيل المجموعة يتدلى شعر الرأس فيها بهيئة خصلتين على جانبي اللحية بشكل يلامس الصدر (لوح ١ أ) • وطريقة شعر تمثال آبو المستند على الكتف نجدها ايضا في تماثيل اشنونا على تمثال لرجل عار من خفاجي وهو بعيون غيير مطعمة في تماثيل اشنونا على تمثال لرجل عار من خفاجي وهو بعيون غير مطعمة في تماثيل اشنونا على تمثال لرجل عار من خفاجي وهو بعيون غير مطعمة

ان طريقة تصفيف الشعر بالشكل الذي يلامس اللحية في مجموعة تمل السمر هي ذاتها الطريقة المستعملة في تماثيل فجر السلالات من تل خويرة بشمال سوريا (لوح ٢ أ) ومجموعة تماثيل خويرة ذات اهمية بالغة من عدة جوانب فهي تدل بلا شك على سعة انتشار مفاهيم مدرسة النحت لعصر فجر السلالات الى منطقة بعيدة كثمال سوريا • وثانيا ان هذه التماثيل مرتبطة بمجاميس تماثيل ماري من جهة وديالى (تل اسمر) من جهة اخرى • وثالثا فان صناعها هم بالتأكيد من الجزريين الذين وصلوا شمال سوريا في وقت متقدم من عصر فجر السلالات • وتماثيل خويرة ولو انها اقل تقنية في الصنعة من تماثيل تل فجر السلالات • وتماثيل خويرة ولو انها اقل تقنية في الصنعة من تماثيل تل اسمر الا انها تشترك معها بكثير من الصفات • فكلاهما انجر بالشكل الهندسي خاصة صاغة الاكتاف والشعر والوجه والجسم عامة • غير ان تماثيل

تل خويرة ذات عيون غير مطعمة فَهِي من هذه الناحية تشترك مع تمثال الرجل العاري مار الذكر من تل خفاجي في ديالي (لوح ٥ ج) •

لابد ان نشير الى ان مدرسة النحت في اشنونا من هذه الفترة التسى تحدد بالدور الثاني من عصر فجر السلالات قد انتجت نتاجات فنيـــة غنيـــة ومتنوعة فبالاضافة الى نماذج التماثيل مارة الذكر فهناك تماثيل ذات معالجان وتفاصيل تظهر في نماذج اخرى من نفس المدرسة • فمن خفاجــي لدينا تمثال رجل واقف ( لوح ٦ هـ ) فهنا نجد زخرفة الوزرة قد زينت بحقلين من زخارف الاهداب فالقسم الاعلى زين بهيئة حراشف ذات حزوز داخلية مستقيمة ، اما القسم الأسفل من الوزرة فهو بهيئة وريقات عمودية مستطيلة ذات حزوز متوازية • كما ان هذا التمثال يضم بقاعدته موضوعا بالنحت البارز لبطل يعارك نورا مركبا ( لوح ٦ هـ ) • وفي تنوع اخر نشاهد على تمثال لامرأة واقفة من خفاجي ( لوح ٦ ب ) تناظر من حيث الوقفة وخصــــل الرداء ومعالجة الوجه تمثال زوجة آبو ( لوح ٤ ب ) • غير ان الرداء هنا زين باهداب كبيرة موضحة بمثلثات متداخلة لعلها تشبه اهداب القسم الاعلى من وزرة التمثال من خفاجي مار الذكر ( لوح ٦ هـ ) • ومثل هذه الوضعية وشكل اللباس تظهر على تمثال لسيدة من اشور ( لوح ٨ و ) • لابد ان نلقى شيئا من الضوء على مادة الحجر والاساليب التي اتخذها نحات فجر السلالات في هذه الفترة للاستفادة من تلك المادة في اخراج تماثيله • فطرق انجاز تماثيل الحجـر تختلف عن تلك التي تصب بالمواد المعدنية المنصهرة كالبرونز • فتماثيل البرونز تصنع عادة بطريقة الصب ومن قالب يؤخذ عن تمثال الطين موتوصل النحات الى صياغة تفاصيل دقيقة لم يتمكن من اظهارها بمادة الحجر ففي تماثيل الحجر اضطر النحات ان يلصق اليدين على الصدر وان يستخدم ارجلا سميكة او قطعا ساندة من نفس المادة الحجريــة لابقاء التمثال ثابتا في القاعدة التي يقف عليها التمثال • ففي التماثيل المصبوبة بالبرونز لم يواجه

النحات مثل هذه العقبات فلذلك تراه وقد انطلق بحركات اقرب ما تكون الى الطبيعه وفقي التماثيل المصبوبة وتحررت الايدي والارجل من كتلة المادة التي صب منها التمثال ومن امثلة ذلك مجموعة النمائيل البرونزية المكتشفة في ديالى كتمثال المتصارعين من تل اجرب (لوح ١٥) وتمثال الرجل الواقف من خفاجي الذي يشكل قاعدة نذرية من البرونز وهو يمسك يبده بعيدا عن صدره ورجلاه مفتوحتان في حالة السير (لوح ١٩) وكما وقد عشر على نموذج صغير لعربة من البرونز في تل اجرب ذات تفاصيل كثيرة ناتئة ومفرغة تجرها اربعة حيوانات من الحمير المدجنة وقد وقف سائقها يقودها يبديه السائبتين حيث مسك باحداهما لجام تلك الحيوانات و

ان اسلوب تماثيل البرونز هذا قد اعطى النحات في هذه الفترة مسن عصر فجر السلالات آفاقا جديدة في مجال حركة التمثال المتحررة ، فقد ساعد ذلك على انجاز تماثيل بالحجر ذات حركات تحاكي تماثيل المعدن ، فمن تسل اجرب بمنطقة ديالي عثر على تمثال من الحجر لرجل ( بطل ) راكع عاري الحسم يحسل على رأسه اناء كبيرا احكم مسكه بيديه المرفوعتين كما نحتت الاطراف السفلي بشكل طليق ( لوح • أ ) ،

ان اسلوب النحت المجسم قد تطور في الفترات التي جاءت بعد زمن الامثلة التي ذكرنا و فهناك مجاميع من التماثيل وجدت في مدن متعددة مسن بلاد الرافدين وهي لرجال ونساء في حالة الوقوف والجلوس وقد اثرت عليها مؤثرات فنية جديدة لم نألفها سابقا وهذه النماذج من التماثيل تعطينا الدليل على انتقال عصر فجر السلالات الى دوره الثالث وهذا الدور تميز بالابتعاد عن المنهجية التجريدية الشديدة مع الاقتراب من الاشكال الطبيعبة والاتقان في الصنعة واضافة الى مميزات اخرى في حركة التمثال وفصال وزخرفة الالبسة ففي تماثيل هذه الفترة نرى علاوة على ما ذكرنا ومعالجات جدية ولمسة واقعية في اعطاء الملامح الفردية لوجه صاحب التمثال بعد ان كان هذا الامر غير معروف

في الفترة السابقة ، فترة الدور الثاني من عصر فجر السلالات ، أن من أبرز المميزات لتماثيل الدور الثالث هي ابتعاد الايدي المتماسكة عن الصدر • ويظهر ان النحات في الدور الثالث قد استفاد من تجربة فنان البرونز للفترة السابقة • كما تميزت التماثيل من هذه الفترة بوزر من صفوف متوازية من الخصل ذات الاشكال الورقية المحززة والتي اصبحت ميزة طاغية في ملابس الادوار اللاحقة لعصر فجر السلالات كالعصر الاكدي والسومري الحديت والبابلي القديم ه فمن نماذج الدور الثالث لعصر فجر السلالات تمثال لرجل من الرخام وجد في معبد نينتو السادس في خفاجـــى ( لوح ٨ د ) • فالتمثال علاوة علـــى بروز يديم امام الصدر (قسم من اليدين مفقود) وكذلك وزرتم الكثيفة وطريقة نحت الوجه بشكل يوضح المعالم الشخصية مع ابتسامة خفيفة ، فأن النحات قد جعل رجليه في حالة السير • ووضعية السير هذه الموضحة بتقديم احد الاقدام على الثاني نراها ايضا على تمثال من ماري ( لوح ٨ م ) وعلى اخر كشير التشويه من اشور (لُوح ٨جـ) • والتمثال الاخير يشابه من حيث حركة القسم الاستفل من الجسم تمثيال أوركيسيلامن خفاجي ( لوح ٨ ب ) • وقييد كشميفت مدينة ماري مجموعة من هذه التماثيل التميي تحمل ذات الصفات التي تميزت بها هذه الفترة • ولابد ان نشير الى ان عددًا غير قليل منها قد نقش بكتابة اعانت على معرفة اسماء الاشخاص الذين تصورهم هذه التماثيل • فمن مجموعة ماري تمثال الطحان ايدي \_ ناروم ( لسوح ٣ و ) ، ولايسة \_ ايسل ( لسوح ٧ ب ) ، والملك ايتور شامكان (لوح٣ج)، وشخص اسمه ناني (لوح٣ب)، والمغنية اور ـ نانشي ( لوح ١٨ أ ) • ولنفسس المجموعـــة يعـــود التمثال المكتشف في اشور المعروف بتمثال المستشار الديني (لوح، ز) والتمثال الفاقد الرأس الذي يمثل امرأة جالسة من تل اسود على الفرات بالقرب مسن الرمادي (لوح ۲ ح) ۰ وهناك تماثيل نحسبها متطورة عن المجاميع التي ذكرناها رغم انها مسن الدور الثالث لعصر فجر السلالات وهي بلا شك تأتي بعدها من حيث الزمن • عليها عددا من بعض الصفات القديمة وذلك بما يخص الايدي ، اذ انها عادت ترتبط بالصدر قليلا • ومن الامثلة لهذه النماذج تمثال انتيمينا الفاقد الرأس من حجر الديورايت في المتحف العراقي (لوح ٦ و) ، وتمثال دودو في المتحف العراقـــى ايضا (لوخ ٣ أ) ، ومــا يعرف بتمثال كــور ـــ ليل مــن تل العبيد في المتحف البريطاني (لوح ٧ أ) ، والتمثال الاخير يوضح جلسة القرفصاء حيث طويت الساقان تحت الجسم وهي وضعية ظهرت على بعض التماثيل العائدة الى اشخاص من هذه الفترة كما هو الحال على تمثال مسن خفاجي ( لوح ٧ هـ ) واخر معروض في متحف كارلسبرج في كوبنهاكسن ( لوح ٧و ) . وهنا نمثال جدير بالاشارة وجد في ماري يمثل شخصا اسمه لمكى \_ ماري في حالة السير يرتدي رداء مخصلا يعطى جميع الجسم ويترك الذراع الايسر عاريا ( لوح ٣ د ) • غير ان طريقة تنظيم شعر الرأس في هـــذا التمثال بشكله المشدود الذي ينتهى من الخلف بعقدة من الشعر شبيهة بخوذة مسكلام ـ دك الذهبية من اور وهي من مقتنيات المتحف العراقي النفيسـة ( لوح ٣ هـ ) • واضافة الى ما ذكر فان تصفيف شعر لحية لمكسى ــ ماري من حيث انها ذات خصال من الشعر تترك بينها فواصل متعرجة ، فهي من هذه الوجهة تشبه لحية الملك لوكال \_ كيسالزي الذي نحت نصفه الاسفل بهيئة الوتد وهو من مقتنيات المتحف العراقـــي ( لوح ١ ب ) • ولابد مـــــن. الاشارة الى ان الفواصل في شعر اللحية قد ظهرت على لحية الاله في مسلة إأناتوم من تلو ، كمَّا ظهرت عقدة الشعر المشدودة خلف الرأس وهي تلبس من قبل الآله نشكرسو في المسلة ذاتها (لوح ١٥ أ ، ب) .

واذا عدنا الى تماثيل النساء من هذه الفترة فهناك تمثال لامرأة من ماري جالسة على كرسي وقد ارتدت عباءة كاملة من مادة مخصلة تغطي الجسم والرأس تاركة الوجه ظاهرا (لوح ٦ ج) ، اما لباس رأسها فهو كروي يتكرر في عدة تماثيل لنساء من ماري ايضا (لوح ٦ د) ، غدير ان النساء في اشنونا من هذه الفترة قد اتخذن من طريقة تصفيف الشعر اشكالا مختلفة كما هو واضح على رؤوس قرى التماثيل من تل اجرب (لوح ٢ ب ، ج)

ولاجل ان نعطي صورة واضحة عن النحت المجسم لهذه الفترة التي تمثل نضوج الفن في الدور الثالث من عصر فجر السلالات وتطوره واقترابه مسن الواقعية والتمثيل الطبيعي المميز ، فعلينا ان ندرج بعض الامثلة من المجاميع العديدة التي تصور حيوانات • فقد ابدع الفنان في اخراجها واعطى لها اللمسات الواقعية وربما فاقت محاولاته في هذا المجال ما انجزه في نحت التماثيل البشرية • فمن موقع العبيد لدينا تمثال كامل لعجل من البرونزيقف في حالة تأهب (لوح ٩ ج) • وقد ابدع النحات في اظهار نسب اعضاء جسمه بشكل يحاكي الطبيعة • ولا يخفى علينا تلك المعالجة الواقعية لرأس العجل الملتعي المثبت في القيثارة الذهبية الشهيرة من اور في المتحف العراقيي (لوح ١٠ ب) • وبالنحت المجسم لدينا كذلك من اور ذلك الكبش المتوثب على شسيجرة ذات اغصان تنتهى بوريدات ذهبية وقد طعم جسمه وقرونه باللازورد (لوح ٢٠) •

### النحت البارز

لعل اقدم لوحة حجرية منحوتة بالنحت البارز من عصر فجر السلالات هي تلك التبي وجيدت في تلو (لكش) والمحفوظة في متحف اللوفر (لوح ١٠ د) • لقد نفذ الموضوع على هذه اللوحة بالنحت البارز الواطئ بالاضافة الى استخدام الحزوز • واللوح يمثل شخصا ملتحيا وافقا امام ثلاثة صولجانات حيث يمسك احدها، والشخص عاري الصدر يرتدي وزرة بزخارف

مشبكة ، كما وقد ظهر على رأسه ناج مكون من ريشتين مثبتتين بعصابة (لوح ١٠ د) ، واللوح عليه كتابة بخط قديم ذكر فيه اسم الاله ننكرسسو والكتابة على اللوح ذات اهيمة خاصة ، فهسي تمثل الخط المسماري لفترة الانتقال من عصر فجر التاريخ الى بداية عصر فجر السلالات ، ومن امثلة النحت البارز للفترة الاولى من عصر فجر السلالات ما نشاهده من نحوت ناتئة على مسلة اشمو كال (لوح ٧ ج ، د) ، وهدفه المسلة مصنوعة من الحجر نقشت عليها كتابات قديمة ايضا وهسي معروضة في متحف المتروبوليتان بنيويورك ، والمسلة مقسمة الى عدة مشاهد ترينا لقاء بين رجلين او رجل وامرأة ، ويلاحظ ان قسما من ايادي الاشخاص فيها نحتت وهي متشابكة امام الصدر بالوضعية المعروفة في تماثيل عصر فجر السلالات ، كما ان هناك نوعين من فصال الملابس ، الاول ذلك الرداء الذي يغطي الجسم ويترك احد الاذرع عاريا (لوح ٧ ج ) ، والاخر هو لباس الوزرة ذات الشراشب من الاسفل والمثبتة على البطن بحزام سميك (لوح ٧ د ) ،

ومن المفيد ان نذكر ان عصر فجر السلالات شهد انتشار صناعة خاصة من اواني الحجر ، وهذه الصناعة تشكل معالجات فنية قائمة بذاتها من حيث مواضيعها وانجاز الزخارف فيها ولكن ضمن مدرسة النحت لفترة الدور الثانبي او بداية الثالث من عصر فجسر السسلالات ، هذه الاوانبي زينت من الخارج بنحت بارز بمواضيع ذات استمرارية تضم تكوينات متشابكة قوامها اناس وحيوانات واشجار ومبان وزخارف باشكال متنوعة ، قد يطول الكلام في وصف تفاصيل المواضيع المنحوتة على هذه الاوانبي ضير ان مسحا سريعا لمواضيعها سيكون ذا فائدة في تتبع اساليب النحت فيها ، فعلى كسرة سريعا لمواضيعها سيكون ذا فائدة في تتبع اساليب النحت فيها ، فعلى كسرة

حجرية لاناء من مدينة بسماية (ادب) في مبحف الجامعة بشبيكاغو (لوح ١٦و) نشاهد موضوعًا مزدحما قوامه موسيقيون يعزفون على الآت موسيقية • والواضح على لباسهم الوزرة التي تغطى القسم الاسفل من الجسم كما يرتدون على رؤوسهم لباس رأس مزينا من الاعلى بصف واحد من الريش ٠ وعلى كسرة اخرى من تل خفاجي نشاهد موضوعــا مزدحما ايضا عناصــره الاساسية بطل اسطوري نصفه الاعلى انسان ونصفه الاسفل بهيئة ثور يقاتل حيوانين على جانبيه والموضوع يضم طائرا باسطا جناحيه يعارك وعولا تحته ٠ والمشهد الاسفل في موضوع هذا الاناء يصور صفا واحدا من تشكيلة لواجهة مبنى او معبد يتكرر لعدة مرات (لوح ١٦ جـ) • كما لدينــا كســرة مــــن نفـــر ( لوح ١٦ هـ ) واخرى من ماري ( لوح ١٦ د ) تظهران مواضيع عراك الحيوانات قوامها اسود وثعابين وقد طعمت اجسامها باحجار مغايرة لمادة الاناء • كما ان هناك كسرة اخرى من ماري تعرض موضوعــا متشابكا كشــير الازدحام ( لوح ١٦ ب ) • وعلى احد الاواني من هذه الامثلة وجد في خفاجي ( لوح ۱۷ ، ب ) نشاهد موضوعا متشابكا لحيوانات وشخص يرتدي وزرة يمسك بثعابين على الجانبين • والموضوع يضم ايضا ثورين متدابرين على غرار الثيران الهندية ذات الحدبة المرتفعة والقرون الطويلة • وفي هذا المجال لابد من الاشارة الى ان موقع موهنجدارو في الهند قد اثمر نماذج لهذه الصناعة •

لقد شاءت الصدف ان يعشر على نماذج من مجاميع كبيرة لهذه الصناعة في جزيرة تاروت الواقعة في الخليج العربي قبالة مدينة القطيف من الساحل الشرقي للمملكة العربية السعودية • والمجاميع التي وجدت في تاروت تشكل دراسسة هامة لصناعة هذه الاواني • فقد تم العثور على اواني كاملة تقريبا مع

مجاميع كبيرة من الكسر (لوح ١٨ أ ـ ع) • والملاحظ لمواضيع اواني تاروت يجدها تشابه بعضا من مواضيع النماذج التي ذكرناها من بلاد الراقديب . فهي تعرض بالاضافة الى المشاهد المتشابكة لاناس وحيوانات واشجار واواني مزخَّرَفة بوحدات تزيينية متقاطعة ( لوح ١٨ ج ، ي،م ) • ولهذه النماذج ايضًا قرائل على او انبي مماثلة موجودة في المتحف العراقي ( لوح ١٩ أ ) • والاكثر من ذلك في اهمية ماتم العثور عليه بتاروت ان بعض اللقى من هذه الصناعة غير كاملة الصنع ، مما يدل على ان تلك الجزيرة كانت احد المراكز الصناعية والمصدرة لهذا الانتاج واذا مااخذنا بنظر الاعتبار ان تاروت مجاورة للبحرين (دلمون) وعمان (مكان) فان ذلك سيلقى ضوء اخر على مدى انتشار هذه الصناعة في الخليج العربي الذي تربطه مع بلاد الرافدين روابط واحدة . وحسبما اعطينا من نماذج فان هذه الصناعة تنتشر من ماري شمالا حتى تاروت جنوبا والى موهنجدارو في الهند شرقا • ولاريب فأن الاكتشافات الاثرية التي ستنتاول هذا الموضوع في المستقبل ستلقى اضواء اخرى على سعة انتشار هذه الصناعة الخليجية ومواطن موادها الاولية - وهذا الأمر يدل دلالة ثابتة على مدى علاقة وادي الرافدين بالخليج العربي وارتباطهما سوية بروابط ثقافية بعيدة الاغوار ، فأواصرها تتصل باستراتيجيات تجارة المسافات الطويلة في وقت متقدم من عصر فجر السلالات ٠

لقد شاع ايضا في الدور الثاني من عصر فجر السلالات نحوت بارزة على الواح مربعة او مستطيلة ذات ثقب مربع من الوسط ربما لتثبيتها بالجدار وغالبية هذه الالواح تضم ثلاثة حقول افقية للنعت البارز ، اما مواضيع هذه الالواح فهي مكرسة لمناسبات الاحتفالات والولائم ، وقد وجدت نماذج لهذه الالواح في كل من نفر وخفاجي واجرب وفاره وسوسة ، فعلى نموذج من خفاجي ( لوح ١٢ أ ) نشاهد اللوح في ثلاثة حقول حيث كرس الاعلى

منها لمشهد الوليمة المعدة لرجل وامرأة جالسين يرفعان باحدى ايديهم قدحا وباليد الاخرى غصنا • ويقوم بخدمتهم اناس آخرون • اما الحقل الاوسط ففيه شخصان يحملان جرة معلقة على عمود للتحميل ، كما يضم المشهد على يمين الفتحة الوسطية رجلا يمسك بحمل على رأسه ويسير خلف ضحية استعدادا لنحرها ه والحقل الاسفل ( الثالث ) يمثل مشهد تقديم هدية الاحتفال وهمى عربة تقودها اربعة حيوانات خلفها شخصان وامامها شخص واحد • ومــن الجدير بالذكر ان هذه اللوحة وجدت ناقصة من جهة زاويتها السفلي من اليسار وقد امكن تكملة الموضوع فيها على ضوء كسرة من مشهد مماثــل وجدت في اور (لوح ١٢ أ) • وغالبًا ما تعرض هذه الالواح مواضيع اخـرى كالمصارعة على جزء من لوح وجد في خفاجـــي (لوح ١٣ أ) ، او موضــــوع اشخاص يجذفون في قارب على كسرة في تل فاره (لوح ١٣ ب) او عراك بين شخصین وحیوانین علی کسسر من تل فارۃ ایضا ( لوح ۱۳ ج ) • فعلسی لوح بارز ذي ثقب دائري في الوسط من زمن اور نانشي حاكم مدينة لكــش (۲۵۲۰ ق٠٠) نرى مشهدا يمثل هذا العاهل مع اولاده وزوجته وحاشيته (لوح ١٢ج) وفقد صور اور نانشي بوضعيتين الاولى قيامه بحمل سلة الطين على رأسه للشروع ببناء المعبد والثانية جلوسه محتفلا مع حاشيته بانجاز مهمة البناء وبيده قدح • وَلَقد ظهرت الكتابة فيهذا اللوح وهي تغطي خلفيات الاشخاص كما ان النحات في فترة اورنانشي لم يعد يكترث بتقسيم اللوح الى حقول ثلائــة متساوية • هذا فضلا من ان حجم اورنانشي في اللوح اكبر من سواه دليل اهميته ، وهي بادرة جديدة في النحت البارز ظهرت في هذا الزمن واستمرت بعد اورنانشي ، فنراها على لوح من زمن دودو الكاتب ( ٢٥٠٠ ق٠م) وجد في تلـو (لوح ١٢ ب) • واللوح الاخير يضم ايضا الصقر برأس الاسد الذي شاهدناه على صولجان مسيلم (لوح ٢ د ) ، غير ان الصقر هنا يحوم فـوق اسدين في مشهد عراك (لوح ١٢ ب) ، واذا مالاحظنا اللوحين اعلاه فأن

الحاشية فيهما قد عملت بشكل بارز مع انحناء قليل عند الزاويتين في الاعلى • فهذا النمط من الالواح هو الذي مهد الى شكل المسلات المنحنية من الاعلى فهذا النمط من الالواح هو الذي مهد الى شكل المسلات المنحنية من عصر فجر في طور نضوج النحت البارز واكتمال حلقات للدور الثالث من عصر فجر السلالات كما هو الحال في مسلة اياناتم •

وصل النحت البارز قمته في التكوين والتعبير في الدور الثالث لعصــر فجر السلالات وذلك في مسلة العقبان العائدة الى اياناتم ملك مدينة لكش ( لوح ١٥ أ ، ب ) وقد اقامها هذا الملك تخليدا لانتصاره على مدينة اومــا ٠ والمسلة عبارة عن لوح منحن من الاعلى منحوت من الجهتمين بما في ذلك الشريط الذي يكون سمك اللوح (لوح ١٥ جـ) • وقد وجدت هــذه المسلة محطمة الى عدة كسر امكن ترتيبها حسب ما هو موجود في اللوح (١٥ أ ،ب)٠ وهي مقسمة الى حقول لمواضيع مختلفة تمثل مراحل القتال والانتصار ورعاية الآله ننكرسو لملك لكش • ومن ابرز ما في الوجه الآول من المسلة هــو مشهد ااناتوم يتقدم جنده المحتمين بالدروع بهيئة كردوس وهم يسيرون فوق جثث اعدائهم (لوح ١٥ ب) • وفي اسفل هذا الموضوع يشاهد الملك في عربته الحربية مصوبا رمحه نحو احد اعدائه وخلفه يظهر ايضا جنوده المشاة يحملون الرماح • كما ويشمل الحقل الثالث من هذا الوجه موضوعا لدفن الموتى من الاعداء فنجد شخصين يحملان السلال المحملة بالتراب استعدادا لدفنهم . وفي اعلى اللوح توجد كسرة تكون جــزء من الاطار المنحنــي للمسلة تظهر فيها مجموعة من العقبان وهي تحمل رؤوس الاعسداء • اما الوجه الثاني مسن المسلة فقد طغت عليه صورة الاله ننكرسو وهو بهيئة رجل واقف امام شبكة جمع فيها اعدادا من الاعداء ويظهر الاله وهو يصوب دبوسه نحو رأس احدهم الذي تجرأ واخرج رأسه من الشبكة ( لوح ١٥ أ ) • ويمسك الاله باليد الاخرى شعارا هو الصقر برأس الاسد الذي يقف فوق اسدين متدابرين رابضين ، وقد تمت الاشارة الى هذا الشعار سابقا . وقد يظهر هـــذا الطائر المركب في بعض الاحيان وهو يقف فوق وعلين متدابرين كما هــو الحال في لوح من النحاس وجد في تل العبيد وهو الان في المتحف البريطاني (لوح ٥ د) وكذلك على مزهرية من الفضة لانتيمينا من تلو (لوح • ب) ٠

ان النحات في مسلة العقبان لأياناتم قد نجح نجاحا باهرا في تنفيذ ما اراد ان يصوره من مواضيع مختلفة في لوحته • فالسطوح البسيطة والتفاصيل التي اكد عليها اضافة الى عملية تكوين وترتيب الاشكال في اللوح قد جعل هذا العمل من الاعمال المهمة في تاريخ تطور النحت البارز في الفنون القديمة •

#### القطع الفنية المطعمة

استهوى فن التطعيم والتكفيت فنان الدور الثاني والثالث من عصر فجر السلالات وبشكل مميز عن العصور التي سبقته او تلته ، وذلك قياسا بما وجد من مجاميع لهذا الفن للفترة موضوعة البحث ، فقد حصلنا من هذه الفترة على قطع فنية مطعمة تعد من روائع فنون بلاد وادي الرافدين ، وقد استخدم هذا الفن لتزيين الاثاث والادوات المختلفة علاوة على تزيين جدران الابنية ، فمن مدينة كيشس (تل الاحيمر) عثر على وحدات من اشعرطة كانت تزين الجدران قوامها رجال ونساء وماشية صوروا ضمن فعاليات يومية مختلفة تتعلق بالحياة الريفية ومتطلبات تحضير الطعام كعملية حلب الابقار (لوح ١٤ أ ، ب) ، وتعتبر هذه المجموعة امتدادا لاصول هذه الصناعة التي تطورت في بلاد الرافدين منذ فجر الحضارة ، والملاحظ على هذه الصناعة ان النحات قام باظهار الاجسام التي نفذت عادة بالحجر الابيض بشيء من التجسيم وهذه الاجسام كفتت فوق ارضية مسطحة من كسر احجار بلون غامق ، فهي الزقورة هناك (لوح ١٥ هـ) ،

وهناك قطع مطعمة هي ليست لتزيين الجدران بل ربما كانت اجزاء من اثاث قوامها مادة الصدف المثبتة فوق ارضية من احجار مسطحة ذات لون داكن ، وقد استخدم النحات الحزوز في اظهار التفاصيل المختلفة فيها ، وقد

عثر على نماذج من هذه التطعيمات في مواقع متعددة مثل تل اسمر وتل الانفرة في محافظة واسلط (لوح ١٤ ج) وماري (لوح ١٥ د ، هـ) وكيشس ايضا ( لوح ١٤ د ) ٥ ومن المقبرة الملكية في اور اكتشفت نفائس من فن التطعيم ذات قيمة فنية بالغة الاهمية • وهي قطع بمواضيع وزخارف مختلفة استعملت في تزيين الادوات والاثاث ، وتعتبر هذا القطع المتطورة من الامثلة التبي تم ذكرها وهي ذات سطوح مسطحة عملت التفاصيل فيها بطريقة التحزير • اما موادها فهي احجار فاقعة اللون فوق ارضية من احجار الشذر • ومن امثلة هذه الصناعة ما يعرف بعلم اور وهي قطعة مطعمة ذات وجهين ، كل وجه يضم ثلاثة حقول يفصل بينها حاشية مطعمة بتزيينات هندسية عملت بطريقة التطعيم ايضا فالوجه الاول كرست حقوله الثلاثة لموضوع حربي (لوح ١١ أ) ففي الحقل الاول من هذا الوجه ظهر الملك يتوسط المحاربين وهو مميز بحجمه الكبير وقد وقف يتفقد الاسرى الذين تم القبض عليهم • وقد صور الحقل الثاني بموضوع لمحاربين ايضا احدهم يقف خلف الاخر . اما الحقل الثالث ( الاسفل ) فقد صور بشكل صف واحد من عربات حربية في حالة الانطلاق ، وقد سقط الاعداء تحتها (لوح ١١ أ) • اما الوجه الثاني من هده القطعة فحقوله الثلاثة تمثل موضوع وليمة احتفالية (لوح ١١ ب) • وتذكرنا مضامينها بنماذج اولية ظهرت على الواح النحت البارز والتمي قدمنا مثلا لها من تل خفاجي (لوح ١٢ أ) • وكمثال آخر لصناعة التطعيم المتطورة ذلك اللــوح الصغير الـذي يرين مقدمة صندوق القيثارة الذهبية المكتشفة في اور والمعروضة بمتحف فيلادلفيا ( لـوح ١٠ أ ) • وهــو باربعــة حقول احدها فوق الاخسر ، الاعلى منها يصور بطلا اسطوريا يمسك بشورين على جانبيه • اما الحقل الثاني والثالث فهما يمشلان حيوانات بفعاليات مختلفة كالعزف على القيثارة أو تحضير الطعام • وهي في حركاتها تقلد حركات الانسان ، اما الحقل الاستفل فيظهر فيه الرجل العقرب يتبعله حيوان منتصب في حالة السير خلفه جرة ( لـوح ١٥ أ ) ٠

# ٢ \_ النعت في العصرين الاكدي والسومري العديث

النحت البارز الاكدي

من زمن سرجون الاكدى ( ۲۳۷۱ - ۲۳۱۶ ق ۰ م ) لدينا كسرتان من الديورايت ، على الاغلب تمودان الى مسلة واحدة (لوح ١٩ ج ، د ) ، وهاتان الكسرتان وجدتا في سوسه وهي من معروضات متحف اللوفر في باريس ٠ اول ما يسترعى الانتباه هي الحقول الافقية التي تقسم اللوح من الاعلى الى الاسفل • ورغم التلف الذي ظهر على هذه المنحوتة الا انه يمكن تمييز شخصية سرجون من بين الجنود والاسرى ، فهو بحجم اكبر نسبيا من باقي الاشخاص ، كما تم التعرف عليه من الكتابة التي نقشت على المسلة • واول ما يسترعي الانتباه في اسلوب نحت هذه المسلة ان النحات الاكدي في زمن سرجون قطع شوطا كبيرا في محاولاته التقرب في اشكاله الى الواقعية • ولابد انه كان يسعى الى تثبيت دعائم مدرسة في النحت تتمثل بترك النهج التجريدي واستقصاء أمور اعمق للتوصل الى المنهجية الواقمية في التعبير . غير ان الفنان الأكدى في زمن سرجون لم يترك المفاهيم الفنية التي سادت قبل الفترة الأكدية بل كانت مسيرته عبارة عن تواصل طبيعي بين دور فحر السلالات الاخير (الثالث) والعصر الاكدي . واذا ما اردنا ان نقارن بين مسلة العقبان للملك إأناتوم ( لوح ١٥ أ و ب ) ومسلة سرجون ( لوح ١٩ ج ، د ) نشاهد في كلا المثالين الشبكة التي زجت في داخلها مجاميع الاسرى • غير ان مسلة سرجون تظهر ان الذي يحمل الدبوس ليقرع رأس احد الاسرى الذي . اخرج رأسه من الشبكة ، هو الملك ( سرجون ) نفسه ( لوح ٢٠ د ) وليس الاله ننكرسو كما هو في مسلة إأناتوم ( لوح ١٥ أ ) •

يظهر لنا من مسلة سرجون ان الجنود لم يعود وا يصطفون بشكل كتلة متراصة او ما يعرف بنظام الكراديس كما هو معمول به في مسلة العقبان بل نجد الجنود الاكديبن وهم يسيرون بنسق وبشكل افراد احدهم خلف الآخر ( لوح ١٩ ج ) • وترينا مسلة سرجون كذلك تفاصيل اخرى تخص تطور الملابس وتصفيف الشعر والاسلحة ودقائق تفصيلية اخرى شاعت في العصر الاكدى وهي تختلف عن تلك التي سادت في العصر السابق •

وفي لوح دائري الشكل من حجر الكلس وجد في اور (لوح ٢٢ ج) ، يلاحظ مشهد واحد لموضوع ديني يتضمن عملية سكب الماء المقدس امام نصب مدرج واناء نذري • والمنحوتة عليها كتابة نذرية تعود الى ابنة ســرجون الاكدي انخيدوانا ( ٢٣٠٠ ق ٠ م ) والتي ظهرت في اللوح تلبس ثوبا بعدة صفوف من الخصل • كما تلبس عصابة سميكة (عقال) لشد شعر الرأس حيث يتدلى من العصابة شريط يغطي الاذن ويلامس الصدر وهذه العصابة تظهر وهي تلبس من قبل سيدة اكدية على رأس تمثال من اور ( لوح ٢٤ د )٠ ويظهر ان هذا النوع من العصابة قد استعمل من قبل النسوة قبل العصر الاكدي كما هو واضح على لوح من عصر فجر السلالات الثالث من اور ( لوح ١٠ ج ) • وعلى مسلة بكسرتين من حجر الكلس وجدت في تلو تعود الى الملك ريموش بن سسرجون الاكسدى ( ٢٣١٥ - ٢٣٠٧ ق ، م) نسرى بوضوح ان المسلة منحوتة من الوجهين ومنحنية من الاعلى ومقسمة الى عدة حقول افقية بالنحت البارز (لوح ٢٢ أ ، ب ) • والمسلة تمثل موضوعا لمعركة حربية حبيث ظهر الملك ريموش على الوجه الاول شاهرا قوسه نحو الاعداء وامامه احد خصومه الهالكين . بينما ظهر الملك في الوجه الثاني وهو يضرب بالفاس رأس احد الاعداء • وقد وضع الملك رجله اليمني فوق خصمه المغلوب تعبيرا عن الانتصار الحاسم (لوح ٢٢ أ) . وقد اصبح هذا المشهد مألوفا في العصر الاكـــدي وفي الادوار اللاحقة في العصر البابلي القديم • والمسلة تظهر لنا تفاصبيل دقيقة حول الالبسة سواء تلك التي تخص الاكديين او اعداءهم . كما تظهر مقدرة النحات الاكدي في اخراج جسم الانسان

بمعالجة طبيعة وبمعرفة نادرة لاشكال الحركات البشرية ومايتطلب ذلك من دراية وعلم بالتشريج كما سنرى في قطع اكدية اخرى .

ولدى المتحف العراقي قطعتان من مسلة بعجر شمعي شفاف تظهران اسرى عسراة مقيدين (لوح ١٩١١) واناسا غسرباء يحملون الهدايا (لوح ١٩٠٠) و ففي هاتين الكسرتين نرى مرة اخرى مقدرة النحات الاكدى في انجاز الاجسام البشرية باحساس واضح بالنسبة الى الحركات ونسب الجسم والعضلات ومثل هذه المقدرة تظهر على اجسام اسرى مقيدين ايضا على كسرة اكدية بالنحت البارز في متحف اللوفر وجدت في سوسسة (لوح ٢٠هـ) و

وفي مسلة النصر لنرام سين ( ٢٢٩١ - ٢٢٥٥ ق ٠ م) حفيد سرجون الاكدي المعروضة في متحف اللوفر (لوح ٢١ ب) • وصل النحت البارز الاكدي ذروته في التعبير والتكوين والانجاز • وهذه المسلة عبارة عن قطعة مستطيلة من الحجر الرملي بلون مائل الى الحمرة بارتفاع نحو مترين وبعرض متر واحد وهي وان كانت قد افتقدت اجزاء من قسمها العلوى فهي ذات قمة منحنية • لقد صور نرام سن في مسلته هذه وهو يرتقي قمة الجبل في معركة تخلد انتصاراته على اقوام اللولوبين على الحدود الشرقية لبلاد معركة تخلد انتصاراته على الحوما مشعة فوق جبل عليه كتابة اكدبة حيث ظهر نرام سن في وضعية تقدم وبحجماكبر من غيره يحمل اسلحته ويرتدي خوذة فات قرنين دليلا لحمله صفة الالوهية • وهو يدوس برجله اعداء ساقطين يتدلى من رؤوسهم ضفيرة واحدة من الشعر • ويرتدي هؤلاء الاعداء قطعة من جلد الحيوان تغطي اجسامهم وهي ذات فتحة من الاسفل ، وقد لبس الجنود الحيوان تغطي اجسامهم وهي ذات فتحة من الاسفل ، وقد لبس الجنود الكديون خوذا بيضية الشكل مع رداء يصل تحت الركة حيث يظهر اثنان منهم يحملان رايات اكدية (لوح ٢١ ب) • والمشهد يضم أشجارا وجنودا ينسلقون منحدر الجبل الذي وضح بخطوط مائلة متعرجة •

ان الوضعيه الميزة لنرام سين في المسلة موضوعة البحث تظهر على منحوتة جبلية نحتت على كتف جبل في ممر دربندي كاوور في محافظة السليمانية (لوح ٣٠٠ د) • فالعاهل في هذه المنحوتة ظهر وهو يتقدم الى امام ورجلاه فوق اعداء هالكين يتميزون بضفيرة شعر واحدة • ومثل هذه الضفيرة تظهر متدلية من شعر احد الاسرى على مزهرية اكدية مدن الحجر معروضة في متحف اللوفر (لوح ٢٤ ج) • ولابد ان نشير الى لباس رأس العاهل في هذه المنحوتة الجبلية فهو عبارة عن طاقية ذات حاشية عريضة منبسطة وهذا النوع من لباس الرأس قد عرف في العصر الاكدى ايضا ، كما هو واضح على رأس تمثال لرجل من العصر الاكدي وجد في بسدماية (لوح ٢٤ أ) • وهذا الامر يزيد من احتمال ان منحوتة كاوور هي من عصر نرام سن ايضا •

ولنرام سين مسلة اخرى وجدت في منطقة ديار بكر وهي الان في متحف اسطنبول (لوح ٢١ أ) وهذه المسلة التي تضم كتابة اكدية صور عليها الملك نرام سن واقفا بشكل جانبي يرتدي رداء طويلا مخصلا بعدة طبقات ، وهو لباس يغطي الجسم ويترك الذراع اليمنى عارية ، وعلى ما يبدو كان يلبس من قبل الرجال والنساء حيث ترتديه ايضا انخيدوانا ابنة سرجون الاكدي في لوح من اور (لوح ٢٢ ج) ، وقد عرف فصال مثل هذا الثوب في الازمنة التي سبقت الاكديين غير انه اصبح في العصر الاكدي على مايبدو مصنوعا من مادة اكثر طراوة ، والملك في هذه المسلة يمسك يبديه مقابض لعلها تمثل سيفا او صولجانا ، كما ويرتدي لباس رأس مخروطيا مرتفعا وهو نادر على الالواح

لابد ان نشير الى التنقيبات الحديثة في موقع ابلا ( تل مرديخ ) في سوريا ، فقد كشف عن اجزاء لنماذج من النحت البارز الاكدى الذي يعود الى نحو ٢٣٠٠ قبل الميلاد ، ومن نماذج هذا النحت لوح صغير كثير التلف نحت عليه شخص ( ربما امير ) يرتدي رداء بصفوف من الخصد لي يضم

بساعده الايسر فأسا وظهر ان الهيون كانت مطعمة كما انه لا يخلو نعت هذه القطعة من تأثيرات محلية (لوج ٢٠ ج) .

#### النحت المجسم الاكدي

هناك نموذجان لتمثالين من الحجر للملك الاكدى مانستوشو ( ٢٣٠٦ ــ اجزائهما العليا فانهما يكشفان وبدون أي شك النغيير التام بين اساليب النحت المجسم التي سادت في عصر فجر السلالات والعصر الاكدي ، واذا ماعرفنا بان هذين التمثالين هما بالحجم الطبيعي فان ذلك سيزيد من الفروق التي تميز المدرستين ، اذ نعرف ان جميع التماثيل بالنحت المجسم من العهسود التي سبقت الاكديين هي باحجام صغيرة لاتتعدى في اكبرها نصف حجه الانسان باي حال من الاحوال • واذا ماتأملنا ماتبقي من هذين التمثالين ؛ فان اول ما يسترعي الانتباء هو طيات الملابس التي اخذت شكل الجسم البشري على عكس مانشاهده في تماثيل عصر فجر السلالات في ادواره المتطورة • فالملابس قبل الفترة الاكدية كانت ذات مادة سميكة وهي جزء لا يتجزأ من كتلة التمثال الجامدة • لقد اختلف الحال في العصر الاكدي وكان هذا بدون شك راجعا الى معرفة الفنان لتفاصيل جسم الانسان او ما يعرف بالتشريح ، فالطيات في هذين التمثالين تحسس المشاهد بنبض الحياة داخلها ، فتموجاتها المتمثلة بالطيات المنسابة المدروسة تعطى تعبيرا وعمقا سحريا اخرجته يد النحات الاكدي في مادة صلبة قوية هي مادة الديورايت . كما ويلاحظ ان حافات الالبسة في التمثالين موضوع البحث قـــد اختلفت عن الالبسة السابقة للعصر الاكدي • فهي هنا بشراشب دقيقة الصنع تنتهي سقصات ممقودة م

ويفخر المتحف العراقبي بقطعة اكدية فريدة الا وهي التمثال البرونزي الذي وصل المتحف العراقي سنة ١٩٧٥ والذي وجد صدفة في موقع باسطكي في قضاء زاخو بشمال العراق (لوح ٢١ ج ) • يتكون هذا التمثال من القسم الاسفل لجسم فتى عار جالس على قاعدة دائرية تضم حقلا من كتابة اكدبة تعود الى الملك الاكدي نرام سين ( ٢٢٩١ ــ ٢٢٥٥ ق ٠ م ) وكمــا هــو ملاحظ فان القسم الاعلى من التمثال ابتداء من اخر البطن ، لم يعثر عليه ، بل يبدو انه قطع بقص متعمد حدث في العصور القديمة • هذا وقد استقر القسم الاسفل من جسم الفتى في هذا التمثال بما في ذلك منطقة العجلز والسيقان على القاعدة المدورة وبوضعية لم نألفها في الفن العراقي القديم ( لوح ۲۱ ج ) • كما ويضم الفتى بين رجليه اسطوانه مجوفة • لقد تمت الاستعانة بالقرائن المماثلة لحركة هذا التمثال في الفن الاكدى كالآله الذي يمسك باسفين كبير بين رجليه على لــوح بالنحت البارز وجد في سوســه ( لوح ٢٠ و ) وكذلك الاختام الاسطوانية من العصر ذاته حيث اعانت هذه القرائن على تعيين ماهية الشخص لهذا النمثال • فهو بحزامه المتكون من اربعة غضون والذي يتدلى منه قطعة على احد الجوانب يشبه حزام البطل الاسطوري الذي ظهر في مناسبات عديدة في الفن الاكدي ، ذلك البطل هو كلكامش صاحب الملحمة المشهورة بأسمه • ولابد ان الفتى هنا هــو كلكامش • فالتمثال اذا هو نسخة فريدة لهذا البطل في وضع يضم بين رجليه وتدا أو راية والتي على اغلب احتمال كان يمسكها بكلتا يديه كما هو الحال في بعض وضعيات كلكامش التي تظهر في الاختام الاسطوانيــة الاكدية (لوح ٢١ د) • والشيء الواضح في انجاز هذا التمثال هو مقدرة الفنان الاكدي في اظهار الحركة والتوازن والاتقان في هذه القطعة فلـم يترك جزءا واحدا من هذا العمل الا واعطاه التأبير المطلوب ، فقد استفاد حتى من حقل الكتابة على سطح القاعدة لملء الفراغ الحاصل بين الساقين

المتعامدين • كما انه تمكن من اضفاء التعبير الطبيعي الواقعي على الجسم فقد انجز اظهار الساقين بسطوح لعضلات مدروسة حيث تخفي في نفس الوقت معالم العظام التي هي الاساس الذي بنيت عليه عضلات الساق • وهذا مما يدل على تجربة الفنان الاكدي الطويلة المفعمة بالاحساس والملاحظة واعطاء الحيوية المطلوبة لجسم فتى ناشىء قوي البنية • ولا غرابة في ذلك فالفنان الاكدي هو الذى ارسى قواعد المدرسة الواقعية في النحت •

ولم تقتصر مهارة الفنان الأكدي في النهج الواقعي على هذا التمثال فقط بل هناك عدة اعمال تغلير فيها مقدرته الفنية الفائقة في استقصاء تفاصيل جسم الانسان ، فمثل هذه المعالجة تظهر على تمثال واقف لرجل من آشور (لوح ٣٣ ب) ، وعلى قدمي نرام سين في قاعدة تمثال من حجر الديورايت وجدت في سوسة (لوح ٢١ هـ) ، كما ان مثل هذه المعالجة ظهرت على تمثالين اكديين محطمين لصدري رجلين عاريين عثر على احدهما في سوسة (لوح ٣٣ جـ) والاخر في آشور (لوح ٣٣ د) ، كما ان نفسس المعالجة الواقعية تظهر على جسم امرأة عارية فاقدة الاطراف والرأس في تمثال اكدي صغير من الخشب (ربما صنوبر!) عثر عليه في تل الولاية في محافظة واسط صغير من الخشب (ربما صنوبر!) عثر عليه في تل الولاية في محافظة واسط (لوح ٣٣ أ) ، فتلك هي نماذج لمحاولات متقدمة توصيل اليها الفنان الاكدي وهو الاستاذ الاقدم لفن النحت العالمي الذي ظهرت تأثيراته الفنية فيما بعد ، متمثلة بالفن اليوناني في العصر الهيليني والفن الإيطالي في عصر النهضة ، وصولا الى انجازات النحات رودان في مطلع القرن العشرين ،

وهناك مجاميع من التماثيل نسبت الى العصر الاكدي لا لكون انها وجدت في طبقات اثرية تعود الى العصر الاكدي ، أو أنها ذات كتابة اكدية ، بل اعتمد المؤرخون في عزوها الى العصر الاكدي بناء على الدراسات المقارنة الاسلومية ، فمن هذه القطع ذلك الرأس البرونزي الشهير المنسوب السي سرجون الاكدي ( لوح ٢٤ ب ) ، ويعد هذا الرأس الذي وجد دفينا في

احدى الطبقات الاثرية في نينوى ( تل قوينجق ) من القطع الفنية المهمة في عالم التعبير والصنعة والدقة ليس في بلاد الرافدين فقط بل في تاريخ فو النحت العالمي • كما ان اهمية هذا الراس تظهر حينما نعرف انه قد تم عمله اولا بالطين ، ثم صب بمادة البرونز ومن بعد ذلك نفذت عليه بعض التفاصيل الدقيقة كاعمال الصقل والتنعيم وتوضيح خطوط الشعر ، فكل ذلك يتطلب تقنية واساليب عالية لم تعرف قبل الاكديين ، والتمثال كان في الاصل بعيون مطعمة الا انها اقتلعت وخربت كذلك بعض تفاصيل الوجه في ادوار قديمة ، ورغم الصفات الفنية الاكدية الظاهرة لهذا الرأس ففيه من الصفات ما يجعله اكثر ارتباطا بزمن بداية الالف الثاني قبل الميلاد ،

جاءت بعد عصر الامبراطورية الاكدية فترة حكم الكوتيين وهؤلاء هم احدى الموجات الهمجية المتوحشة التي قدمت الى بلاد الرافدين من الشمال الغربي لايران وقد مكثوا في البلاد اقل من قرن من الزمن (٩١ سنة) بدون ان يكون لهم اثر في تطور البلاد او حتى المحافظة على ما انجزه سكان وادي الرافدين في مضمار الحضارة قبلهم و بل على العكس من ذلك فقد ساد الخراب ولم يكن هناك أي التفات الى الفن والعمارة وسائر الامور الاخسرى و

من المهم ان نذكر ان الكوتيين لم يخلفوا تجارب في فن النحت ولهذا كان على السومريين الجدد ان يقوموا بحركة لاحياء الفنون التي تقدمت في ظل الاكدين الذين ترك فنانوهم اعمالا لا يمكن اهمالها او التفاضي عنها و فلابد من العودة الى التراث الفني الاكدي الذي انصهرت وانصقلت فيه تجارب فنان عصر فجر السلالات وفقد استفاد نحات العصر السومري الحديث من هذا التراث استفادة كبرى مستلهما فيه بذرات جديدة ادت الى بزوغ اسلوب نحت مميز لهذه الفترة و

#### النحت المجسم في العصر السومري الحديث

هناك مايقرب من ثلاثين تمثالا لكوديا معظمها محفور بحقول من المتاحف كتابات مسمارية منسقة و وهذه التماثيل تحتضنها العديد من المتاحف العالمية والمجاميع الشخصية حيث يحتفظ متحف اللوفر بباريس بعدد غير قليل منها و وتمتاز تماثيل كوديا بدرجة عالية من التقنية والانجاز النحتي خاصة اننا نعرف انها نحتت باحجار قوية كالديورايت و فهي منجزة بسطوح مدروسة بسيطة ومنسابة وهذا النمط من نحت التماثيل قد تكاملت اواصره قبل زمن كوديا أي في زمن اورزبابا حاكم لكش كما هو واضح على تمثال لهذا الحاكم فاقد الرأس يحاكي تماثيل كوديا في عده صفات مثل تشابك اليدين امام الصدر ونوع الرداء وطياته وانجاز الكفين والاصابع (لوح ٢٥ ح) و

ان تماثيل كوديا على العموم سواء في حالة الوقوف او الجلوس قد اكد النحات فيها على جملة امور بشكل ثابت ، تلك هي طريقة اظهار طيات الرداء تحت الساعد والابط وكذلك الطيات النازلة التي ترتبط بحافة الرداء (لوح ٢٦ ب) ، كما وقد نحتت تلك التماثيل بقامة ورقبة قصيرة وقدمين كبيرتين نسبيا ، واغلب تماثيل كوديا وجدت بدون رؤوس غير انه امكن تثبيت بعضها على الاجسام التي تعود اليها ، فوجوه كوديا التي تظهر في هذه التماثيل مستديرة وحاجباه متصلان عند اعلى الانف ، وفمه ملموم يعطي انطباع الثبات والاصرار ، وعيناه واسعتان محدقتان الى الامام (لوح ٢٥ أ ، ب لوح ٢٦ أ ) ، وكوديا يظهر في جميع تماثيله حليق الرأس واللحية والشارب وهو اما يرتدي لباس راسه المعروف بهيئة القبعة ذات الحاشية المستديرة وهذه القبعة ايضا مزينة بزخارف بشكل حلزونات دائرية الحاشية المستديرة وهذه القبعة ايضا مزينة بزخارف بشكل حلزونات دائرية متكررة (لوح ٢٥ أ ) ، او يظهر حاسر الرأس (لوح ٢٥ ب ) ، وبعض تماثيل كوديا تظهر تفاصيل اخرى ، ففي نموذج واحد نراه يمسك اناء نذريا فوارا يتدفق منه الماء على الجانبين (لوح ٢٦ أ ) ، وفي نموذج اخر نراه جالسا يتدفق منه الماء على الجانبين (لوح ٢٥ أ ) ، وفي نموذج اخر نراه جالسا

يحتضن رقيما حفر عليه مخطط بناء ( لوح ٢٥ ز ) ، او ادوات المعمار بسا في ذلك القلم والمسطرة ، ولا غرابة في ذلك فكوديا كان راعيا للفنون والعلوم والاداب واكبر دليل على ذلك تطور فن النحت في زمنه تطورا كبيرا ، فتماثيل كوديا تمثل النحت المجسم بكل معنى الكلمة ، فهي منجزة النحت من جميع الجهات خلافا لغالبية التماثيل السومرية من عصر فجر السلالات والتي قصد بها ان تشاهد من الامام فقط ، حيث كانت توضع في حينه داخل احد جدران المعبد ،

استمر اسلوب النحت الذي شاهدناه على تماثيل كوديا في زمن اور ننكرسو ابن كوديا ايضا فلهذا العاهل تمثالان احدهما يفتقد الى النصف الاسفل (لوح ٢٨ هـ) والاخر بدون رأس (لوح ٢٥ هـ) والاخر بدون رأس (لوح ٢٥ هـ) والاخر بدون رأس (لوح ٢٥ هـ) والاجه يصور اور ننكرسو ملتحيا خلافا لتماثيل ابيه الذي يظهر دائما حليق الوجه والرأس (لوح ٢٥ أ ، ب) وأما التمثال الثاني فهو يمتاز بقاعدته المزينة بنحت بارز وبمشهد يمثل موكبين من الرجال الغرباء ، راكعين يقدمون هدايا محملة بسلال (لوح ٢٥ و) وقد وجدت رؤوس لتماثيل تحاكي تماثيل كوديا من حيث الاسلوب النحتي وليس السمات الشخصية التي تظهر على هذه الرؤوس ، ومن نماذج هذه الامثلة ما يعرف بالرأس الاييض (لوح ٢٦ د) وهناك تمثال لسيدة تمسك بيديها امام صدرها ترتدي بدلة بقطعتين مسن الملابس معززة بحاشية مزينة بهيئة السلسلة (لوح ٢٦ ج) ، أو هي ايضا ترتدي قلادة مكونة من حلقات وقد نسب بعض المجتهدين ان يكون هذا التمثال لزوجة كوديا و

وفي العصر السومري الحديث شاع ظهور تماثيل الاسس التي كانت تدفن في زوايا اسس المباني وخاصة تلك التي تعود الى ملوك سلالة اور الثالثة ، وهي تماثيل صغيرة ، من البرونز تمثل الملك وهو يحمل على رأسه سلة الطين ومن امثلة ذلك تمثال للملك اورنمو وجد في نفر (لوح ٢٨ جـ) .

كما ان هناكتمثالا من البرونز اقترن بزمن كوديا يمثل الها راكعا يحتضن مسمارا او اسفينا (لوح ٢٨ ب) • ومن العصر السومري الحديث لدينا قطعة بالنحت المجسم من الحجر تمثل مخلوقا مركبا جسمه بهيئة ثور جالس ورأسه بشكل انسان يقابل المشاهد يرتدي لباس رأسس ذا قسرون وهو لباس الالهة (لوح ٢٥ ط) • ان هذه القطع المركبة هي التي تطورت في عصور لاحقة خاصة في العصر الاشوري الحديث واصبحت باشكال اكثر تعقيدا زينت بها مداخل المباني الاشورية •

ومن العصر السومري الحديث لدينا تمثال لشولكي ( ٢٠٩٤ - ٢٠٤٧ - ٢٠٤٧ ق و م ) الملك الثاني لسلالة اور ( لوح ٢٥ ج ، د ) و وهو كثير التخريب الا ان مابقي منه يدل على مقدرة النحات في معالجة الاقسام العارية من الجسم بروحية واقعية و كما ان رداء الملك في هذا التمثال ذو حاشية موضحة بخطوط متوازية محززة ، تشبه حاشية الرداء الذي يرتديه ايشتوب ايلوم ( لوح ٢٩ ب ) من نحو ٢٠٥٠ ق و م على تمثال من ماري يعود الى الفترة الاخيرة من هذا العصر ، أي الى اواخر زمن سلالة اور الثالثة والى ذات الفترة يعود تمثال ايدي ايلوم ( من نحو ٢٠٥٠ ق و م ) من ماري ايضا الفترة يعود تمثال ايدي ايلوم ( من نحو ٢٠٥٠ ق و م ) من ماري ايضا الفترة يعود تمثال ايدي ايلوم ( من نحو ٢٠٥٠ ق و م ) من ماري ايضا الفترة يعود تمثال ايدي ايلوم ( الله يحتفظ بتأثيرات اكدية خاصة تلك النسب الطبيعة للجسم ، وكذلك طربقة عمل حاشية الملابس المكونة من شراريب ذات نهايات معقودة شبيهة بتلك التي شاهدناها في الالبسة الاكدبة و

## النحت البارز في العصر السومري الحديث

اول ما يسترعي الانتباه في النحت البارز من العصر السومري الحديث هي تلك المسلات ذات الوجهين المنحوتة بالحجر بشكل لوح مستطيل منحن من الاعلى • وهي مقسمة الى حقول افقية من النحت البارز احداها فسوق الاخرى • حيث يفصل بين حقل واخر حاشية بشكل شريط بارز فهي بهذا

التكوين تشبه مسلة العقبان الأياناتم من حيث الشكل و ولدينا مسلتان من هذا العصر احداهما الاورنمو ملك اور (اوح ٢٧ ج) واخرى لحاكم لجش كوديا (اوح ٢٧ أ، ب) ومن الشائع في مسلات العصر السومري الحديث هو ان يكرس الحقل المنحني في اعلى المسلة لموضوع يشاهد فيه الملك او الامير او الحاكم يتقدم ليواجه الاله الدي عملت الاجله المسلة فهو اما يتقدم لوحده كما في مسلة اورنمو (اوح ٢٧ د) او هو مقاد من قبل الله وسيط (او اكثر) كما هم الحال في مسلة كوديا (اوح ٢٧ ب) والموضوع الاساسي في كلا المسلتين هو موضوع صب الماء المقدس امام الالهة الرئيسة الحالسة على العرش في اعلى اللوح و وجدير بالذكر ان هاتين المسلتين وجدتا الحالسة على العرش في اعلى اللوح و وجدير بالذكر ان هاتين المسلتين وجدتا القليلة المتبقية و وتدلنا التنقيبات ان الموضع الذي تقام فيه هذه المسلة هدو خلوة العبادة وفوق منصة عملت لهذا الغرض و كما هو الحال في حفريات الوركاء (معبد انانا) واور (معبد ننار) وكذلك في احد معابد لجش و ومن حيث ارتفاعها فان مسلة اورنمو بعد تركيبها بلغ ارتفاعها اكثر من ثلاثة امتار وهي الان من مقتنيات متحف الجامعة في فيلادلفيا (الوح ٢٧ ج) و

وترينا مسلة اورنمو كذلك الملك مرتين وهـو يصب الماء المقدس في مزهرية ذات عنق مرتفع يخرج منها وبشكل عمودي شجرة معينية الشكل يتدلى من جانبيها حزمتان من نبات يشبه عذق البلح ، فنرى اورنمو في الجهة اليسرى يصب ماء مقدسا من اجل الآله ننكال (لوح ٢٧ د) وعلى الجهة اليمنى للآلهة ننار ، وفي الحالتين وقفت بجانب الملك الهة وقد رفعت يديها بهيئة تعبد ودعاء ، وفي الحقل الثالث من هذه المسلة نشاهد كسرة تمثل موضوعا يصور الملك اورنمو وهو يحمل ادوات البناء حيث حملها على كتفه وهو في حالة السير يتقدمه اله ايضا ، كما يعينه من الخلف احد المساعدين لاسناد هذه الادوات على كتف الملك (لوح ٢٧ ج ، د) ،

أما كوديا في مسلته فهو حليق الرأس والذقن ، كما في تماثيله المجسمة حيث صور وهو يسير وراء الاله ننكيزيدا الذي يخرج من كتفيه رأسا تنين معروف في الديانة العراقية القديمة باسم ماشروشو • والالهة في هذه المسلة يلبسون على رؤوسهم لباس رأس بعدة ازواج من القرون وهي علامة الالوهية • كما ويرتدون ملابس طويلة مخصلة تغطي جميع الجسم وتترك الكتف الايمن عاريا وهي بدلة طالما شاهدناها تلبس ايضا من قبل الأشخاص الاعتياديين ومن القطع الفنية الشهيرة من هذا العصر ذلك الموضوع بالنحت البارز الذي يزين الكأس الحجري العائد الى كوديا . ( لوح ٢٨ أ ) . وهو موضوع ديني بتعبير رمزي يتألف من افعيين ملتفتين يتوسطهما عمود يرتفع من أسفّل الكأس الى الاعلى • ويشمل الموضوع ايضا تنينين ( ماشروشو ) مجنحين يقفان خلف الثعبانين • كل تنين يمسك صولجانا وبحركة تحاكى حركات البشر ، وهذا النوع من التنين هو من الخلوقات الاسطورية المركبة • فله جناح ومخالب النسر وراس الافعى وجسم الفهد وذنب العقرب. كما ان على راسه تاجا مقرنا حيث انه بهذه الصفة يقترن بالالوهية ولابد ان لهذه المخلوقات المنحوتة على جسم الكاس (حسب اعتقاد الاقدمين ) قوة سحرية فهي ، بمثابة الهة حارسة تطرد الخبائث ، ومن الجدير بالذكر ان فكرة وضع الثعبان بقرنيه كاس اصبحت في وقتنا الحاضر شعارا لعلم الطب فقد تطورت واصبحت ثعبانا يصب سمه في كأس • وفضل ذلك يعود الى الفكر الفني لنحات بلاد الرافدين • ومن القطع النادرة التي تعود الي كوديا ايضا تلك الثعابين الملتوية على بعضها بشكل شبكة (لوح ٢٨ د) • فقد نجح النحات في تمثيل حركة الافاعي بشكلها المؤثر الواقعي المنساب • وهناك اجزاء من مواضيع بهئية كسر متفرقة من الحجر بالنحت البارز تعود السي هذه الفترة غير ان مواضيع مسلتي اورنمو وكوديا قـــد اعطت الصــورة الواضحة للنحت البارز من هذا العصر ٠

# ٣ ـ النحت في العصرين البابلي القديم والكشي

## النحت المجسم في العصر البابلي القديم

لابد ان نذكر ان القطع الفنية التي جاءتنا بالنحت المجسم من فتره العصر البابلي القديم هي غير متجانسة من حيث تنفيذها واسلوبها سدواء التماثيل العائدة الى الالهة او البشر • وقد يكون هذا الامر قد نجم عن حقيقة ثابتة ، ذلك ان العديد من السلالات التي ذكرناها قد استقرت في مدن وعواصم لها جذورها وخصوصيتها المحلية الفنية الخاصة بها • رغم انها جميعا قد استندت على ارضية فنية موروثة هي مدرسة وادي الرافدين وحصيلتها اسلوب الفن في العصر السومري الحديث • ومهما يكن من اس فأن فترة العصر البابلي القديم انتجت لنا فنا من النحت يمكن تمييزه عن سابقه بالاعتماد على استخدام طرق متعددة في فحص ودراسة التمثال ٠ فالطبقة التي اكتشف فيها الاثر الفني واسلوبه والكتابات المحفورة عليه دلائل اساسية في الوصول الى ازمنتها وتعيين عائديتها بالضبط • فالمجاميع الفنية من تماثيل هذا العصر والتي تحتفظ بها بعض المتاحف قد جاءت اما من التنقيبات العلمية او غير العلمية او عن طريق شرائها من قبل مهربي الاثار وهو امر كان شائعا في مطلع هذا القرن • ولا يخفي على القاريء ان قسما منها. قد نقل منذ القدم وغُنيتر مكان وجوده الاساسي كما حصل ذلك لمسلة حمورابي والعديد من القطع الفنية من وادي الرافدين ،كتلك التي عثر عليها في سوسه . بعد ان نقلها العيلاميون • أو كتلك التي جيء بها من ماري او اماكن اخرى ووجدت في بابل ابان التنقيبات الالمانية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ٠

لقد اثمرت التنقيبات الاثرية في مارى عن عدد من التماثيل لهذه الفترة فهناك تمثال للاله شمش لعله هنا مقترن مع اله الجبل (لوح ٢٩ ج) • وهو من عصر يسمح ادد بن شمشي ادد الاول ، الملك الاشوري ، وكلاهما كانا معاصريين لحمورابي • وهذا التمثال غريب في شكله حيث يتكون القسيم العلوي منه بهيئة رجل عاري الصدر يمسك بيديه امام الصدر • اما قسمه الاسفل فهو مزين بزخرفة بشكل حراشف السمك وهو اسلوب من الزخرفة قصد بها في الفن العراقي القديم ان ترمز الى الجبل او المناطق الوعرة • كما يفصل بين زخرفة الجبل هذه والقسم العلوي من التمثال نطاق عريض يتمنطق به هذا الاله • وهناك بقايا من لحية هذا الاله ظاهرة على صدره بهيئة حلزونات تشابه تلك التي نشاهدها على تمثال بوزور عشتار وهو الشخص على حكم مدينة مارى في فترة الالم الثاني فبل الميلاد (لوح ٢٠٠ أ) • وتمثال هذا الحاكم وجد في بابل أثناء تنقيبات كولدوي الالماني ولابد انه جلب من مارى في العصور القديمة غير ان رأسه قد وصل الى متحف برلين حلم مدينة والان في متحف اسطنبول •

ومن ماري ايضا عثر على تماثيل من العصر البابلي القديم اولها ذلك التمثال الذي يصور الهة واقفة بالحجم الطبيعي من الحجر (لوح ٢٩ د) وهي تمسك بكلتا يديها وامام صدرها اناء يخرج منه الماء من قناة مثقوبة داخل جسم التمثال وهي تلبس تاجا مزودا بزوج من القرون ورداء طويلا فيه تموجات ومياه منسابة مع اسماك عملت بطريقة التحزيز وكما وهي تلبس كذلك شريطين متقاطعين امام الصدر وشعرها يتدلى بشكل كتلتين على الكتف وكما وترتدي قلادة بعدة صفوف من خرزات كبيرة واحكم تثبيتها من الخلف بمساعدة دلاية طويلة تنتهي بشرابة وهي بمثابة ثقل لمعادلة توازن القلادة من الامام (لوح ٢٩ د) وان حمل الاناء ذي الماء المتدفق من الجانبين يتكرر ظهوره على تمثال من البرونز لالهة جالسة وجد في اشجالي بمنطقة

ديالى (لوح ٣٣ ج) وهذه الالهة تلبس تاجا بشرفات ولها اربعة رؤوس و الميزة الاخيرة تظهر على تمثال برونزي ايضا لاله يلبس ثوبا مخصلا ويدوس باحدى رجليه حملا امامه و كلا التمثالين وجدا في مكان يرقى تاريخه الى العصر البابلي القديم و ويظهر الاناء بالماء المتدفق وهو محمول كما شاهدنا في احد تماثيل كوديا (لوح ٢٦ أ) كما ظهر كثيرا في المشاهد الاكدية واصبح هذا الموضوع مألوفا في العصر البابلي القديم وقد استمر حيا في العصور التي تلته و

ومن مادة البرونز ايضا صنع للملك حمورابي تمثال فريد يمثله وهو راكع (لوح ٣١) والتمثال بقاعدة مستطيلة يتقدمها وعاء والى جانبيسه موضوع بالنحت البارز للشخص شبيه في ركعته بوضعية حمورابي وهذا الشخص يتعبد امام الهة جالسة كما يوجد على القاعدة كتابة مسمارية تشير الى ان هذا التمثال قد اهدى الى الاله امورو تكريما لحياة العاهل حمورابي وقد طلي وجه حمورابي ويداه بالذهب وهي طريقة معروفة في تماثيل البرونز في هـذا العصـر كما سنرى ٠

ان اسلوب المدرسة البابلية في النحت اكتمل في عهد حمورابي ، فقد عاد الفنان في هذا الوقت ينهج على غرار المدرسة الواقعية بمحاولات اكثر ثباتا ودقة ، فالرأس المنسوب لحمورابي من حجر الديورايت والذي عثر عليه في سوسه هو احد هذه المحاولات (لوح ٣١ ب) ، فقد ابدع النحات هنا في اظهار المعالم المميزة لوجه هذا الزعيم التاريخي مؤكدا على تقاسيم ملامح الوجه بشكل يحاكي الطبيعة ، وهنا وان اصاب التمثال بعض التخريب في الاتف والشفة العليا الا ان التعبير ظل مؤكدا على الجد والتصميم ، ويرينا هذا التمثال كذلك القبعة التي اعتاد حمورابي ان يلبسها ، فهي مشابهة الى قبعته التي تظهر وهو يلبسها في مسلته المشهورة (لوح ٢٣٢) ،

ومن التماثيل المنسوبة الى حمورابي ايضا هـو ذلك التمثال الجالس الفاقد الرأس من حجر الديورايت والمعثور عليه في سوسه ايضا (لوح ٣١ د) لقد نسب التمثال هذا الى حمورابي لكونه شبيها من حيث اللباس وتفاصيله وطياته بما يلبسه حمورابي في مسلته المعروفة (لـوح ٣٢ أ) • فتنفيذ سطوح اللباس وطريقة انسياب الطيات فيه يناظر مانشاهده على المسلة وبشكل يسترعي الانتباه • فهي طيات قليلة مرتفعة ومنسابة بعناية • هذا بالاضافة الى ان كلا الرداءين يعرضان حافة من الاسفل وضعت بشكل مائل • واكثر من ذلك فان طريقة انجاز الكتف والذراع في كلا العملين الفنيين تعتبر واحدة ومن الجدير بالذكر ان ما بقي من العلامات المسمارية على التمثال الجالس موضوع البحث يشير الى اسم اشنونا وهو امر يحدد منشأ هذا العمل قبل نقله من منطقة ديالى الى سوسه • فاغلب الظن ان حمورابي فد اقام هذا التمثال في اشنونا بعد ان دخلها فاتحا ووحدها مع غيرها من المدن والاقاليم •

لابد من الاشارة الى النحت المجسم من العصر البابلي القديم الذي شمل نحت الحيوانات المختلفة لاستعمالات دينية اودنيوية فمن تلك القطع الفنية مايعرف بكلب سومو ايلو (لوح ٣٤ ج) ، وهي قطعة تمثل كلبا نحتت عليه كتابة مسمارية وعلى ظهره قدح لعله كان يستعمل للتبخير ، والشيء الملفت للنظر في هذه القطعة هو التعبير على وجه هذا الحيوان الذي ادار رأسه نحو المشاهد بطريقة تذكرنا برؤوس الحيوانات المركبة من زمن كوديا (لوح ٢٥ ط) ، ان طريقة التعبير على وجه الكلب في القطعة موضوعة البحث تذكرنا بتلك التي نراها على وجوه الاسود الحارسة المصنوعة من البرونز والمكتشفة في مارى في مدخل معبد داكان الذي يعود الى العصر البابلي القديم (لوح ٣٤ أ) ، وهذه الاسود ذات العيون المطعمة تناظر من حيث المتعمالاتها وزمنها تلك الاسود المصنوعة من الطين المفخور والمكتشفة في تل استعمالاتها وزمنها تلك الاسود المصنوعة من الطين المفخور والمكتشفة في تل حرمل ببغداد (اشنونا) ، فقد اكتشف زوج من هذه الاسود التي كانت

تحرس مدخل المعبد في ذلك الموقع (لوح ٣٤ د) واسود تل حرمل التي عملت وهي واقفة على قوائمها نفذت باسلوب اقرب ما يكون الى روحية الفن الشعبي لذلك الوقت • وقد شاع في العصر البابلي القديم مثل هذه الصنعة في انتاج الكثير من القطع الفنية الطينية المفخورة خاصة بالنحت البارز كما سنرى •

لقد كانت الوعول الوحشية مادة فنية لنحات العصر البابلي القديم ايضا حيث شغف بانجازها بالمعدن او الحجر ، فمن النماذج الفريدة لهذه الحيوانات ، التحفة البرونزية من لارسا والتي تمثل ثلاثة وعول واقفة فوق قاعدة زينت بشخصين ملتحيين يرفعان حوضا (لوح ٣٣ أ) ، وقد طليت وجوه الاشخاص على القاعدة بالفضة بينما طليت وجوه الوعول بالذهب وقد شاهدنا مثل التذهيب على تمثال حمورابي الراكع من العصر ذاته (لوح ١٣١١)، وقد نجد احيانا هذه الوعول وقد اصبحت زينة في اواني من الحجر ، كما هو واضح على بعض القطع الفنية من سوسه تعود الى هذا العصر ، وعلى كسرة اناء من الحجر عليها هيئة وعل رابض جسمه نفذ بالنحت البارز ورأسه بالنحت المجسم عثر عليها في اشجالي بديالي (لوح ٣٤ ب) ،

## النحت البارز في العصر البابلي القديم

ان اول الاعمال الفنية التي تشكل حجر الزاوية في النحت البارز في العصر البابلي القديم هو بلاشك الموضوع المنحوت في اعلى مسلة حمورابي الشهيرة (لوح ٣٢ أ) • ورغم اهمية هذه المسلة من الناحية التاريخية والاجتماعية اذ تضم مائتين واثنتين وثمانين مادة من التشريعات القانونية • حيث تجاوز حمورابي فيها اسلافه اورنمو وبيلالاما ولبت عشتار في كل من اور واشنونا وايسن على التوالي فهي اضافة الى ذلك تعد نقطة بدء اساسية في تاريخ تطور هذا الصنف من النحت • ولا شك ان نبين ان مسلة حمورابي موضوعة البحث قد نحتت بالبازلت

الاسود واقيمت في الاصل بمدينة سبار (ابو حبة) مدينة اله الشمس ثم نقلت الى سوسه من قبل أحد ملوك عيلام هو شتروك ناخنتي في احدى الفترات الحالكة من الصراع بين عيلام وبابل اثناء فترة الالف الثاني قبل الميلاد وقد عثر عليها في مطلع هذا القرن أثناء التنقيبات الاثرية الفرنسية في سوسه •

ان هذا النحت البارز النافر بشيء من التجسيم عن سطح اللوح قد جمع بين شخص حمورابي وبشكل جانبي واقفا بكل احترام امام الله الشمس الذي جلس على العرش • ويعلو كتفي الاله حزمتان مضيئتان بشعاعات متموجة كما انه يرتدي تاج الالوهية ذا القرون المتعددة • فالاله يحدق بحمورابي ويمسك بيده الميمى رمز السلطة المكون من العصى والحلقة • بينما وقف حمورابي محييا الاله بيده اليمنى (لوح ٣٢ أ) •

ان ما نبغي التأكيد عليه في هذا النحت هو الطريقة المتميزة في انجاز السطوح المختلفة ، لقد تمكن نحات هذا العصر من التوفيق بين سلطح اللوح وهيأتي كل من الآله وحمورابي ، لقد اعطى بروز النحت لهذين المشخصين عمقا غريبا بالنسبة الى تكوين الموضوع وتأثيرات المختلفة على المشاهد ، انها طريقة في المعالجة والتنفيذ تعد من ابرع ما تمكن منه نحات وادي الرافدين في انجاح موضوعه بالنحت البارز ، متعاملا مع الحقل الخلفي للوح وكأنه جزء لا يتجزأ من بروز جسمي الآله وحمورابي \* فهو هنا جمع بين النحت البارز والمجسم في ان واحد ، معالجا التفاصيل الآخرى في الجسم البشري وبما يحتويه من فقرات ثانوية كطيات الآلبسة وتصفيف الشعر بطريقة تنسجم تماما مع صياغة الإجسام وبتعبير اخر فاننا لم نر نفورا ولا خللا فنيا في اي من المكونات العامة للموضوع ، فاذا ما قارنا هيئة الآلهة التي تشم زهرة على لوح بالنحت البارز من مارى يعود الى هذه الفترة التي تشم زهرة على لوح بالنحت البارز من مارى يعود الى هذه الفترة را

حمورابي على المسلة ، فقد التزم نحات ماري بالتأكيد المورا ثانوية في اللوح كاهداب الثوب المتدلية والمحززة بالحزوز المتسوجة مما اضاع الكثير من مفاتن جسم الالهة ، كما طغى هذا الامر على عموم الموضوع الذي عملت من اجله اللوحة ، وهذا الامر ينطبق كذلك ان صح لنا ان نقارن بين نحت مجسم وبارز ، على تمثال الالهة باوو من اور وهو يعود الى هذه الفترة ايضا (لوح ٣١ ج) ، فقد غلب النحات تفاصيل اهداب الرداء الذي ترتديه الالهة على مجمل هيئة التمثال ، ولابد ان نحات حمورابي قد عرف هذا الامر وجرب عدة تجارب في هذا المجال ، فمنحوته بالنحت البارز على كسرة لوح من حجر ابيض في المتحف البريطاني (لوح ٣٢ ب) تعد احدى التجارب التي اثسرت الصيغة النهائية للنحت المتكامل على مسلته المشهورة ،

ان الانجاز المتكامل في منحوتة مسلة حمورابي وليد تطورات وتجارب فنية متعاقبة شهلت منطقة واسعة وعددا غير قليل من تجارب النحاتين الذين كانوا يعملون في مدن مختلفة تحت امرة حكام وملوك قبل توحيد البلاد من قبل حمورابي • فمن ماردين جاءنا جزء من مسلة بوجهين بالنحت البارز وهي تعود من حيث زمنها الى وقت مقارب لحكم حمورابي (لوح ٣٦ أ ، ب) أي الى عهد شمشي ادد الاول ملك اشور الذي عاصر في بعض سني حكمه العاهل حمورابي • وهذه المسلة توضح وبشكل اساسي ان يكون الموضوع الرئيس فيها التأكيد على صورة العاهل المنتصر (لوح ٣٦ أ) وهو يطأ بقدمه جسم احد اعدائه وكذلك مشهد الاسرى المقيدين (لوح ٣٦ ب) • وكلا الموضوعين قد طرقا اصلا في العهد الاكدي وتحمل المسلة مميزات في الملابس وتفاصيل الحاشية فيها الى ما يمكن مقارنته مع المجموعة الثانية من الرسوم الجدارية في قصر مارى من العصر البابلي القديم • ومن تل اشجالي في ديالى عثر على كسرة من مسلة تمثل مشهدا لمتعبد يقف امام اله يلبس ثوبا طويلا عشوحا من الامام بينهما عصا متدلية (لوح ٣٠ ج) • ان هذه القطعة لا يمكن

ان تكون بعيدة من حيث الزمن عن فترة حمورابي فهي تعرض اسلوبا مسن النحت البارز مشابها في تنفيذه الى ما عرفناه في مسلة حمورابي خاصة التوفيق بين سطح اللوح وبروز اشكال الشخوص فيه والمعالجة الطبيعية لجسم الانسان •

واذا اخذنا امثلة الالواح الطينية المفخورة المنفذة بالنحت البارز من هذه الفترة فاننا ايضا سنحصل على فكرة مماثلة لما لاحظناه في النحت البارز على الحجر • فجميع هذه القطع تعرض مقدرة الفنان البابلي وتمكنه من تصوير الاجسام الآدمية والحيوانية وحتى النبات بشكل يسترعى الانتباه والدقة ٠ فعلى لوح صغير من الفخار وجد في خفاجي من زمن سمسو ــ ايلونا ، خليفة حمورابي ، نشاهد التجسيم الواضح والتعبير المتمكن في اداء الحركة المطلوبة ( لوح ٣٥ ب ) • وبالاضافة الى ذلك نرى تاج الالــه شمش الذي يطعن المخلوق الآدمي المركب بخنجر قد نفذ بقرون جانبية شبيهة بقرون تاج الاله شمش على مسلة حمورابي وهذا الامر يختلف بالتأكيد عن معالجة قرون تاج الالهة التي تشم زهرة من ماري ( لوح ٣٠ ب ) اذ تم توزيع القرون في تاجها بشكل امامي وهي بلاشك معالجة سبقت زمن حمورابي ، وفي غرف المعابد من هذا العصر استعملت للعباده احيانا الواح الطين المفخور بدلا من المنحوتات حيث كانت توضع على قاعدة ليراها المتعبد . فاحد تلك الالواح يمثل الهة عارية (ليك؟) مجنحة تقف بشكل يواجه المشاهد فوق اسدين متدابرين برؤوس تواجه المشاهد ايضا (لوح ٣٢ ج) . وهذه الالهة ترتدي التاج المقرن ، تحمل بكل يد من يديها المفتوحتين عصا صغيرة وحلقة بينما وقف على جانبي الاسدين من كل جهة بوم واحدة • ان طريقة النحت البارز المجسم في هذا اللوح لا يمكن ان تكون بعيدة عن موضوع مسلة حمورابي من حيث المعالجة والاسلوب وعلى هذا الاساس فانها من زمن مقارب لمسلة حمورابي • وهذا اللوح عليه اثار اصباغ باللون الاحمر والاسود • ويظهر ان طريقة التلوين هذه قد استعملت على هذه الالواح الفخارية في هـذه الفترة .

وضمن مجموعة الالواح الفخارية المنفذة بالنحت البارز لدينا قطع متعددة منها ، فعلى لوح دائري نرى موضوعا لراقصتين عاريتين متقابلتين بينهما قزمان يعزفان على عود ، كما يضم اللوح ثلاثة قرود (لوح ٣٣ هـ) ، والملاحظ ان ميزة الطول قد غلبت على هاتين الراقصتين وهي صفة يظهر انها شاعت عند نهاية العصر البابلي القديم ، وذلك اعتمادا على نماذج الاختام الاسطوانية في هذه الفترة ، ومثل هذه المبالغة في الطول تشاهد على صحن من المرمر بالنحت البارز يمثل خمسة ابطال اسطوريين عراة (لوح ٣٣ د) ، وهؤلاء مرتبون بشكل صليب معقوف وبترتيب يكمل احدهم حركة الاخر ،

وبغض النظر عن المواضيع الدينية وشخوص الالهة والافراد الذيب في يظهرون باستمرار في النحت البارز للعصر البابلي القديم فان هناك الواحا فخارية صغيرة تمثل مختلف اوجه الحياة البابلية • ففيها الموسيقى (لوح ٣٥هـ) والنجار (لوح ٣٥ جـ) والرياضي ووجه الوحش خمبابا (لوح ٣٥ د) • (لوح ٣٥ د) •

فعند نفاد قوة البابليين في حدود (١٧٠٠ – ١٥٠٠ ق٠م) حدثت هجرات لاقوام آرية في الشرق القديم متمثلة بالحوريين من الشمال الشرقي والحثين من الاناضول والعيلاميين من الشرق وبدخول هؤلاء الغرباء ظهرت دلائل النضوب في حضارة وادي الرافدين شأن ذلك شأن كل مرة دخل الاجانب موطن الحضارة ارض الرافدين و لابد ان نبين وبشيء من الوضوح ان الكشيين حينما دخلوا ارض الرافدين لم يجلبوا معهم مقومات حضارية فهم دخلوا البلاد سعيا للرزق والعيش فقط و وتعلم هؤلاء سبل الحضارة بنتيجة سكناهم واحتكاكهم بالبابليين ، فتعلموا منهم اللغة البابلية والكتابة بالخط المسماري

بعد ان كانوا لا يجيدون كتابة اي لغة ، فهنا تعلموا اساليب العمارة وفن النحت، فليس هناك مايشير الى وجود اى اثر سواء في العمارة او النحت من اصل كشي اوله علاقة بهم قبل القرن الخامس عشر قبل الميلاد ، والكشيون الذين اندمجوا بسكان وادي الرافدين اندماجا ثقافيا واجتماعيا ودينيا وطمسوا الكثير من المواضيع الفنية التي كانت سائدة سابقا ، فلم نجد مواضيع تخليد الانتصار وكذلك تقديم النذور ، وشاع مكانها اظهار صور بعض الالهة أو الامراء مع الاكثار من رموز الالهة .

# النحت المجسم في العصر الكشي

ان التنقيبات في المدن الكشية كمدينة عقرقوف (دور كوريكالزو) لم تكشف عن فن للنحت المجسم كالذي عرفناه في فترة العصر البابلي القديم و فرغم ان هذه التنقيبات اثمرت اكتشاف كسر منحوتة من حجر الديورايت فيها نحت وكتابة مسمارية خاصة ببقايا تمثال للملك كوريكالزو الاول فيها نحت وكتابة مسمارية خاصة ببقايا تمثال للملك كوريكالزو الاول في اعطاء الصورة الكاملة للنحت المجسم في هذا العصر و وبالاعتماد على بعض القطع الصغيرة من المجسمات الفخارية الملونة يمكننا ان نبلور فكرة عن هذا الفن من هذه الفترة وفهناك قطعة فخارية لرأس رجل وجدت في عقرقوف (لوح ٢٧٠ج) فوجه الرجل قد نفذ بطريقة التعبير الواقعي كما انه قد لون باللون الاحمر كما استعمل اللون الاسود للشعر و وهناك قطعة فخارية اخرى تمثل لبوة عملت بطريقة دقيقة فيها تمكن الفنان من اظهار المعالم الاساسية المتمثلة بطريقة انجاز العيون ومقدمة الوجه والشعر وتفاصيل جسم اللبوة (لوح ٣٧ه) وانجاز العيون ومقدمة الوجه والشعر وتفاصيل جسم اللبوة (لوح ٣٧ه)

#### النحت البارز

في عهد الاحتلال الكشي ظهر النحت البارز على الآجر المصنوع بالقالب واستخدم في قرائن معمارية بحتة • ففي واجهة معبد انانا الذي شيده الملك الكشي كرانداش ( ١٤٤٥ – ١٤٢٧ ق م ) في الوركاء نرى موضوعا لاله والهة يتكرران باستفرار في اسفل جدار الواجهة (لوح ٣٨ه ) • وبين كل اله والهة فاصل من الآجر مما جعل كلا منهما داخل تجويف ضمن جدار الواجهة • وقد مسك كل منهما بيده امام الصدر اناء يتدفق منه الماء الذي سال بشكل جداول جارية تفذت بشكل خطوط بارزة ومتعرجة على فواصل الواجهة • والاله هنا اله الجبل حيث يرتدى ثوبا مزينا بهيئة الحراشف وهي رمز الجبل عند العراقيين القدماء • كما ويؤطر هذه الواجهة من الاعلى والاسفل آجر مقول مكون من دوائر بارزة بهيئة الاقراص • لقد وجد مثل هذه الواجهات الاجرية من هذا العصر في عدة مدن مثل اور وشو وعقرقوف وفي سوسه ايضا مما يدل على سعة استعماله في ذلك الوقت •

ان موضوع الاناء الذي يحمله اله ويتدفق منه الماء على الجانبين هـو موضوع كما راينا قد ظهر في العهد الاكـدى واستمر مستحبا في العصر السومري الحديث والبابلي القديم والحقيقة ان ظهوره في واجهة معبد انانا في الوركاء انما هو استمرار طبيعي لهذا الموضوع • وحتى موضوع الالـه الجبل فانه عرف باحد اشكاله منذ العصر البابلي القديم على تمثال مسن الحجرمن زمن يسمح ادد وقد تم تناوله سابقاكما ان ظهور طريقة تزيين واجهات المعابد بهذه الطريقة في عصر الاحتلال الكشي ماهي الا احد الابتكارات المتطورة لفن وادي الرافدين ومدادها فنان هذا الوادي الذي لم يعرف الا الابداع والابتكار ، حيث تعتبر هـذه الواجهات احـدى منجزاته الجديدة في ذلك العصـم •

ومن امثلة النحت البارز على الحجر من هذه الفترة هي تلك المواضيع المنفذة على ما يعرف باحجار الحدود المعروفة بأسم (كدورو) وهي أحجار وظيفتها تحديد ملكية الاشخاص أو مساحة الارض وحدودها واسم واهبها وكانت تودع في الاماكن المقدسة والمعابد وقد شاع استعمالها في المهد الكشي

الى درجة كبيرة رغم ان اصولها الاولى تعود الى الالف الثالث قبل الميلاد استنادا الى ما يعرف بالكدورو الصغير من لارسا والكدورو عبارة عن صجرة بيضية الشكل منبسطة الوجهين تقريبا ذات نهاية افقية من الاسفل ، وقد خصص القسم الاعلى المنحني منها غالبا لصور الالهة ورموزها ، كما تضم هذه الاحجار نصوصا من كتابة مسمارية تشير الى الهبة او نص البراءة التي تخص المالك ، فكل من يغير نص البراءة يعتبر معتديا على الالهة المنحوتة على الحجرة ، وقــد تطور النحت البارز على هــذه الاحجار في نهايــة المصر الكشي وهو القرن الثاني عشر قبل الميلاد • ففي هذا العصر احتوت الحجرة على المواضيع المختلفة سواء القديمة منها او المتأخرة • وتعتبر هذه المرحلة من اكثر المراحل الكشية تطورا من حيث النحت البارز • ومن امثلة الاحجار تلك التي تعود الى الملك ميلي شباك ( ١١٨٨ – ١١٧٤ ق ٥ م ) حيث صور في مشهد بالنحت البارز وهو يقتاد ابنته ليقدمها الى الالهة (لوح٣٩ب) • فالالهة هنا ترتدى تاجا ينتهي من الاعلى بصف واحد من الريش وتجلس على عرش اقيم على قاعدة بارجل على شكل ارجل الاسد وهي تحيي الملك بكلتا يديها . كما ويفصل بين الملك والآلهة شمعدان بينما نرى في اعلى المشهد رموزا للالهة السماوية سن وشمش وعشتار المتمثلة بالهلال وقرص الشمس والنجمة على التوالي • وقسم من هذه الاحجار مقسمة الى حقول افقية تضم شخوصا للالهة ورموزهاكما نرى ذلك على احدى تلكالاحجار لمليشيخو الثاني ايضا عثر عليها في سوسه ( لوح ٣٨ و ) • ومن احجار الحدود تلك الكدورو التي · تعمود الى الملك مردوخ من نادن من سملالة ايسن الثانية ) ( ١٠٩٨ - ١٠٩٨ ق ٠ م) ٠ حيث يظهر هذا الملك سائرا باتجاه اليمين تحت رموزالالهة يحمل بيده اليسرى قوسا وفي اليمنى سهما ويرتدي بدلة طويلة مزينة بزخارف دقيقة ويتمنطق بحزام عريض ويلبس على صدره شريطين متقاطعين ﴿ لُوحِ ٣٧ بِ ﴾ • اما لباس رأسه فهو تاج اسطواني ينتهي من الاعلى بصف من الريش ويتوسطه من الاعلى كذلك نابض بثلاث اوراق • والريش في لباس

الرأس اصبح من مميزات ألبسة الرأس في عهد الاحتلال الكشي وقد شاع استعماله في تيجان المخلوقات المركبة الحارسة في العهد الاشوري منذ زمن تجلاتبليزر الثالث ( ٧٤٥ – ٧٤٧ ق ٠ م) • وقد نجد ان نحات الكدورو استفاد من قمة الحجرة ونفذ بعض مواضيعه الدينية الرمزية ، فعلى حجرة حدود من زمن الملك مردوك شابك زيرى ( ١٠٨٠ – ١٠٦٨ ق ٠ م) وصلت المتحف العراقي من بلدروز بديالي ، نجد قمة الحجرة وقد نحت بأفعى رابض وكأنه متوثب للانطلاق والحركة (لوح ٣٨ ج) ويعتبر الانجاز الفني لهذا الثعبان من المحاولات الناجحة في مضمار النحت البارز ٠

## ٤ \_ النعت الآشوري

كانت بسلاد اشسور اقليما تحت تفوذ السسومريين والاكسدين خسلا الالف الثالث قبل الميلاد و ولقيد تحسكم موقع ببلاد اشسور في تكسوين الهيئة العامسة للشسخصية الاشسورية ، وفي هسذا المجال لا يمكن اغفال دور الآشسوريين في حفظ كيان الامة التي هاجسر شعبها بشكل اسماء شستى من الجزيرة العربية وسكن في ارض الرافدين منذ اقدم العصور و فبلاد اشور كانت مجاورة الى شعوب من اصول هندواوريية كالسوبارتيين والحوريين والحثيين في بادىء الامر ، والايرانيين والسيثين والميديين والاورارتيين في الحقبات اللاحقة و فهم بهذا الوضع كان عليهم ان يحافظوا على كيانهم من هؤلاء الاقوام ومطامعهم في ارض الرافدين وكما كانوا في نفس الوقت حريصين على ان يبعدوا سيطرة الجنوب عليهم وولاشك كانوا في نفس الوقت حريصين على ان يبعدوا سيطرة الجنوب عليهم ولاشك فان الاشوريين استفادوا من التجربة التي نجمت عن هسذا الضغط المتمثل بالخطر العسكري والسياسي والسكاني وتجربتهم في هسذا المجال فاقت تجارب الاكديين والبابليين ومما لا شك فيه انهم استفادوا ايضا مسن تجارب اسلافهم سكان العراق القديم صانعي حضارة وادي الرافدين في الوسط والجنوب كما انهم في الوقت ذاته اطلعوا على منجزات الشعوب الوسط والجنوب كما انهم في الوقت ذاته اطلعوا على منجزات الشعوب

الارية التي جاورتهم في الشمال • فليس غريبا ان نرى عندما استتب الاسر لهم ان يقوموا اولا بتوحيد البلاد ناشرين حضارة وادي الرافدين الى اقاصي البلاد التي وصلوها وبنتيجة هذه التجربة اصبح للاشوريين وعلى مدى قرون حكمهم ستراتيجية قومية ثابتة ظلت ملازمة لهم حتى سقوط امبراطوريتهم سنة ٦١٢ ق • م •

لقد مر الاشوريون خلال تاريخهم الطويل المتمثل بالستراتيجيات العسكرية والسياسية اضافة الى مجال الثقافة والفنون بثلاث حقبات اساسية هي العصر الاشوري القديم والوسيط والحديث • وطبقا لهذا التبويب قسمنا مراحل فن النحت الاشوري :

#### النحت الاشوري في العصر القديم ( ٢٠٠٠ - ١٥٠٠ ق ٠ م)

ان معلوماتنا على الفترة الاولى للنحت الآشوري القديم تكاد تكون معدومة بسبب انضواء سيادة الاشوريين ضمن القوى العسكرية والحضارية التابعة لزعامة الدول المتعاقبة التي حكمت جنوب وادي الرافدين • فمشلا لم نحصل من زمن ايلوشوما العاهل الاشوري الذي حكم نحبو عام ١٨٢٠ قبل الميلاد على نماذج نحتية سواء في آشور أو المستعمرة الاشورية التجارية في الاناضول تساعدنا على تشخيص مظاهر اشورية فنية ذات صفة مميزة • فحتى الاختام الاسطوانية لم تعطنا اية اشارات الى مثل هذا الاتجاه • وعند سقوط سلالة ايلوشوما اصبحت اشور تحت زعامة الملك شمشي ـ ادد الاول ( ١٨١٤ - ١٧٨٢ ق • م) الذي تنافس بادىء الامر على زعامة المنطقة مع حمورابي حيث تمكن شمشي ـ ادد ولفترة من السيطرة على مدينة مارى حيث نصب ابنه يسمح ـ ادد حاكما عليها ولكن جمورابي تمكن بعد فترة قصيرة من ضم جميع البلدان بما في ذلك بلاد اشور الى دولته الكبيرة •

ومهما يكن من امر فان اساليب فن النحت في هذا العصر لابد انها التصفت بقواعد اساسية مشتركة فالنحت في اشور لايمكن ان بختلف في اساليبه كثيرا عن النحت في ماري واشنونا وبابل • واذا اختلف فليلا فربما يعود ذلك الى الخصوصيات المفضلة في اي مدينة من تلك المدن او المناطق • وقبل تسلم حمورابي السلطة عسل نحاتون كثيرون في مناطق مختلفة من بلاد الرافدين ، غير ان اسلوب النحت المميز لهذا العصر ظهر في زمسن حمورابي وربما في النصف الثاني من مدة حكمه •

ورغم قلة نماذج النحت من زمن شمشي \_ ادد الاول وابنه يسمح \_ ادد فلقد وصلتنا من الاول من ماردين كسرة مسلة تمثل انتصارات هذا العاهل على اعدائه ( لوح ٣٦ أ ، ب ) . فلقد صور شمشي ـ ادد بنحت بارز وهو يطأ برجله احد الاعداء مسددا له ضربة اخيرة . كما ويرتدى شمشي \_ ادد الاول في هذه المسلة ثياب العمل والحروب المنتوحة من. الامام لكي تساعد على الحركة وهي بحاشية مميزة على غرار مانشاهده في الرسوم الجدارية من المجموعة الثانية في قصر ماري والتي تعود الى هذه الحقبة من الزمن ومن زمن يسمح ـ ادد جاءنا تمثال فريد بملامحه فاقـــد الراس عليه كتابة مسمارية تعود الى هذا العاهل ، والتمثال قد قــــدم كقربان للاله شمش في مدينة ماري ولعله يشل اله الجبل ( لوح ٢٩ ج ) • لقد نحت هذا التمثال بهيئة شخص يمسك بيده امام صدره العاري • وهو يتمنطق بحزام عريض ذي فتحة من الوسط اما القسم الاسفل من التمثال فهو مزين بنموذج مكرر من حراشف السمك وهي زخرفة ترموز للجبل والمناطق الوعرة في مصطلح النحت العراقي القديم • أن الصدر الماري والحزام العريض المفتوح من الوسط وكذلك زخرفة الجبل في تمثالنا هذا هي فقرات فنية بالامكان مقارنتها على جسم الاله الجبل في لوحـــة من الحجر بالنحت البارز وجدت محطمة الى عدة كسر في بئر بمدينة اشور

( لوح ٣٢ د ) • هذا من جهة ومن جهة اخرى فان توزيع الشخصوص. في هذه اللوحة بحيث يقف الآله الجبل وهو يتوسط الشخوص الآخرى. هي ميزة من مميزات النحت البارز على الآلواح الدينية من العصر البابلي. القديم • فهذه الميزة واضحة في اللوح الفخاري الذي يصور الهة مجنحة عارية من هذا العصر ، حيث سبق الكلام عنها ( لوح ٣٢ ج ) • ومما هو جدير بالذكر فان الآله الجبل في لوح اشور يتوسط الهتين ثانويتين على جانبيه ، كل منهما تحمل اناء يتدفق منه الماء • كما ويرتدي الآله الجبل قلنسوة مزينة ايضا بزخارف الحراشف ، ويمسك كذلك في كل يد من يديه غصنا ينتهي بثلاث عقد من الثمر ، حيث انشغل في كل جانب من اللوح معزة واقفة تقضم الثمار ( لوح ٣٢ د ) •

ان طريقة بناء الموضوع في اللوحتين اعلاه هي واحدة ففي كليهما يتوسط اله رئيس « وهو بحجم اكبر من غيره » لشخوص او هيئات ادمية او حيوانية • كما ان كلتا اللوحتين تعرضان الشخوص والاشكال الاخرى وهم يواجهون المشاهد • اضافة الى طريقة التجسيم التي اكد عليها النحات ونفذها باسلوب المزج بين النحت البارز والمجسم ، وهي الطريقة ذاتها التي سلكها نحات حمورابي في المسلة المشهورة • وبناء على ماتم توضيحه فان لوح اشور الذي يمثل اله الجبل هو في الاساس من الفترة القديمة للنحت الاشوري ، التي عاصرت الفن البابلي القديم ابان زمن الملك حمورابي •

#### النحت الاشوري في المصر الوسيط ( ١٥٠٠ - ١١٩ ق ٠ م )

تميز العصر الاشوري الوسيط بتدفق الاقوام الحورية ( الخورية او الهورية ) على شمال وشمال شرق بلاد الرافدين ، وهؤلاء هم من الشعوب الهندو اوربية الذين حكموا من قبل اقلية ارستقراطية عرفت بالميتانيين فقد جاء هؤلاء بعد انهيار السيادة الامورية المتمثلة بسلالة حمورابي وذلك في الثلث

الثاني من الالف الثاني قبل الميلاد • فمنذ تلك الفترة سيطرت المضامين الفنية الحورية لل الميتانية على الاساليب الاشورية في النحت •

لقد لوحظ بدء ظهور تأثير الحوريين على الدولة الاشورية أبان حكم الملك الاشوري اشور نراري الاول ( ١٥٣٣ ــ ١٥٠٨ ق ٠ م ) اذ قبل حكم هذا الملك كانت اشور خاضعة لسيطرة حمورابي وسلالته ، وعن اصــول الفن الاشوري لفترة القرن الرابع عشر قبل الميلاد جاءتنا بعض اللقى الصغيرة المكتشفة في قبور مدينة اشور ، ومن تلك اللقى ادوات زينة من العاج ( لوح ٤٠ ◘ ، و ) نقشت بمواضيع تضم نساء واشجارا وحيوانات وطيورا نفذت بطريقة التحزيز • وهي بلاشك تظهر الحس الفني الواقعسي للنحات الأشوري في تلك الفترة كمّا اكتشفت في اشــور بعض القطــع العاجية الصغيرة ، وهي بهيئة وحدات مسطحة محززة كانت تستعمل في التطعيم ( لوح ٤٠ أ ) وقد اثمر التنقيب في قبور اشور ايضا عن اكتشاف بعض الجرار الرخامية الصغيرة وهي مزينة من الخارج بنحوت اشوريــة بارزة او محززة ، احدى تلك الجرار ترينا شجرة الحياة الاشورية تتوسط تورين واثبين على جسم الجرة ( لوح ٤٠ ب ) ٠ كما ترينا جرة ثانيـــة هيئة الالهة عشتار بشكل امراة مجنحة نصفها الاسفل عار (لوح ٤٠ ج ، د)٠ ان اشكال هذه الجرار تذكرنا بجرار العطور الصغيرة المكتشفة في تـــل الفترة اتصفت بصلات ثقافية وسياسية وثيقة بين مصر وبلاد الرافدين . وبمجيء اشور ابلط الاول ( ١٣٦٥ ــ ١٣٣٠ ق٠م ) تزايدت قوة الاشوريين العسكرية فاحتلوا مكانة الدولة الميتانية في شمال بلاد الرافدين ، واصبحت كذلك دولة اشور ندا لكل من دولة الحثيين ودولة مصر في عهد اخناتون، ورغم اننا لم نحصل على قطع منحوتة من الفترة التي سبقت اشور ابلط الاول سوى القليل من طبعات الاختام الاسطوانية ، فان فترة الاخير قد اثمرت

وقياسا بطبعات الاختام كذلك ، عن اتجاه مستقل في نقوش ومواضيع هذه الاختام وباسلوب يختلف عن الامثلة الحورية الميتانية • تعاضمت قـــوة الدولة الاشورية في القرن الثالث عشر ق • م بمجيء ملوك اقوياء امتال. ادد ـ نيراري الاول وشلمنصر الاول وتوكولتي ـ ننورتا الاول حكموا مابين ( ١٣٠٧ ــ ١٢٠٨ ق ٠ م ) ٠ ورغم العدد القليل من القطع الفنية المنحوتة التي جاءتنا من هذا القرن ، الا اننا وبكل سهولة يمكننا تشخيص الاسلوب الاشوري • ومن الجدير بالذكر ان الملوك الثلاثة انشغلوا بتشييد مباف اشورية مهمة ٠ حيث لايخفي على البال ان العمارة دائمـــا كانت ولاتزال تستقطب اعمال النحاتين والرسامين كفقرات متممة للبناء هذا بالاضافة الي ان شلمنصر الاول ( ١٢٧٤ ــ ١٢٤٥ ق ٠ م ) وتوكولتي ننورت الاول ( ١٢٤٤ ــ ١٢٠٨ ق ٠ م ) قد اسس كل منهما عاصمة جديدة لحكمه ، وهما كالح ( نمرود ) وكارتوكولتي ــ نينورتا ( تلول العقر ) على التوالــي ٠ ولاشك فان اقامة عاصمة جديدة امر يستقطب الاعمال الفنية الواسعــة في مجال الهندسة والنحت والرسم كما ذكرنا وان بناء مدينة جديدة يقود بالتأكيد الى ابداعات وطفرات فنية لم تعرف من قبل وهذا ماحصل فعلا عند تشييد العواصم الاشورية في الفترات المختلفة •

لقد ولد في هذه الفترة فن قومي مميز للاشوريين له صفاته واسلوبه ومواضيعه ، فمن اشور وجدت دكتان من الحجر للعبادة ، كل منهما منحوتة بنحت بارز ، فالاولى تصور الملك توكولي لله نسكو اله النور (لوح ١٤ ب) للعبادة واقفا وراكعا امام نصب يرمز الى الاله نسكو اله النور (لوح ١١ ب) اما الدكة الثانية فقد نحت عليها الملك نفسه واقفا بين بطلين اسطوريين يمسك كل منهما بعمود ينهي براية دائرية (لوح ١١ أ) ، ففي هذين النحتين البارزين ظهر اسلوب النحت الاشوري المميز بطريقة نحت الشعر بشكل تطغى عليه دوائر حلزونية كما تظهر لنا الالبسة الاشورية وفصالها وكذلك

طريقة نحت الاشخاص سواء بالوضعية الامامية او الجانبية ، وهناك كسرة من الحجر من لوح دائري وجدت في اشور عليها مشهد حربي بالنحت البارز من زمن توكولتي ـ نينورتا الاول ايضا (لوح ٢٤ أ) ، فالقسم الاعلى من هذه الكسرة يتألف من موضوع يضم ثلاثة اعداء مندحرين وقد انشف ل مقاتل اشوري ( ربما الملك ) ماسكا شعر رأس احدهم استعدادا لطعنب بخنجره المرفوع الذي يمكن مشاهدة نصله في اعلى اللوح ، اما القسبم الاسفل فهو مفصول عن الحقل الاعلى بحاشية رفيعة بارزة بقي عليها جزء من موضوع يمثل الملك وهو يتقدم احدى العربات الحربية رافعا باحدى من موضوع يمثل الملك وهو يتقدم احدى العربات الحربية رافعا باحدى يديه قدحا ، كما يرتدي على رأسه التاج الاشوري الاسطواني وقد ظهر القسم الاعلى من رأس سائق العربة على الجزء الايمن من القطعة وهو يرتدي لباس راس شبيه بذلك الذي يرتديه الملك في المقدمة ، ويدلنا موضوع هذه الكسرة على ان النحت الاشوري القصصي الذي ساد بعد هذا العصر قد استكمل مراحل عديدة من قواعد اسلوبه وطابعه في القرن الثالث عشر قبل الميلاد ،

بعد حكم توكولتي - ننورتا الاول انشغلت اشور بصد العديد من هجمات الشعوب المهاجرة ، فقد غمرت اسيا الصغرى موجات من شعوب البحر مكتسحة المملكة الحثية ، فحل ما يعرف بالفريجيين محلها ، وتأثرت كل من سوريا وفلسطين ومصر من جراء هذه الهجرات ايضا ، وفي ذات الوقت بدأت هجرات الاراميين من الجزيرة العربية فسكنوا شمال سوريا كما اتجهوا شرقا نحو الفرات حتى انهم استولوا على بابل ، فانشغل الاشوريون بالحرب في الشمال والغرب ابتداء من القرن الثاني عشر قبل الميلاد وحتى بالقرن العاشر قبل الميلاد فاستطاعوا ان يحافظوا على اركان دولتهم وان ينهضوا بها وبشكل تدريجي من دولة صغيرة الى دولة كبيرة واخيرا الى ينهضوا بها وبشكل تدريجي من دولة صغيرة الى دولة كبيرة واخيرا الى المبراطورية ، والحقيقة ان الدولة الاشورية منذ ذهاب توكولتي - نينورتا المبراطورية ، والحقيقة ان الدولة الاشورية منذ ذهاب توكولتي - نينورتا الاولوحتى قبيل مجيء اشور ناصربال الثاني (١٢٠٠-٥٠ ق م) كانت منشغلة

بتثبيت اركان استقلالها • الامر الذي جعل ملوكها ينصرفون تماما نحو تقوية الجيش وبالتالي فانهم لم يتمكنوا من القيام بمشاريع كبرى في البناوما يتصل به من فحت ورسم • فلم يتمكن الاراميون من دخول ارض اشور بل سكنوا في اواسط الفرات وروافده الخابور والباليخ في شمال سوريا وكذلك سهل انطاكيا • فاسسوا دويلات مدن في كل من كركميش وتل طيانات وتل حلف (كوزانا) وسنجرلي (سمعل) وسكجة كوزو • ورغم قلة اعمال النحت الاشوري من هذا العصر فقد جاءنا تمثال من البرونز عليه كتابة مسمارية يعود الى الملك الاشوري اشور دان الاول ( ١١٧٩ – ١١٣٤ قنم) (لوح ٥٠ ز) • والتمثال فاقد الراس واليدين ويتصف بالنحافة اذ يرتدي الملك ثوبا ضيقا وحزاما ثبت فيه شريطان ينفرجان فحو الكتفين • كما ويظهر في هذا التمثال حدود قطعة الشال التي يلبسها الملك وتتدلي

ومن نهاية القرن الثاني عشر قبل الميلاد وبداية القرن الحادي عشر قبل الميلاد لدينا منحوتة للملك تكلائبلاصر الاول ( ١١١٥ ــ ١٠٧٧ ق٠٩) نحتت على كتف جبل عند منابع نهر دجلة (لوح ٢٢ ب) • وهي تصدور هذا الملك بلباسه الرسمي يرتدي التاج الاشوري الاسطواني ويحمل بيده اليسرى صولجانا اما يده اليمنى فهي مرفوعة بهيئة الاشسارة • ووضعية الملك في هذه المنحوتة مشابهة الى وضعيات عدد من الشخصيات الملكيسة الاشورية والتى نشاهدها على مسلات عديدة لفترات اشورية لاحقة •

ومن القرن الحادي عشر قبل الميلاد لدينا تمثال من الحجر لجذع امراة اشورية عارية (عشتار؟) وهو من التماثيل الفريدة في النحت الاشوري اذ لولا الكتابة عليه التي تؤرخ بزمن الملك آشور ـ بيل كالا (١٠٧٤ ـ ١٠٥٧ ـ ق٠م) لما امكن ادراجه ضمن المنحوتات الاشورية (لوح ٥٠ ط) • والسي اشور بيل ـ كالا او ابيه تكلائبلاصر الاول نسب ما يعرف بالمسلة

المكسورة المنحوتة بالجرانيت ، وقمة هذه المسلة مكونة من ثلاثة مدرجات وتضم في أحد وجوهها الاربعة موضوعا بالنحت البارز فيظهر فيه عاهل آشوري يقف امامه اربعة من الامراء الاجانب لتقديم الطاعة (لوح ٥٥ ج) وفي القسم الاعلى من هذا الموضوع رموز للالهة الاشورية اذ يخرج من رمئ الاله اشور المصور بهيئة قرص مجنح اثنتان من الايدي احداهما تمسك بقوس والاخرى مفتوحة باتجاه العاهل الانسوري وقد نفل النحات الاشوري الشخوص في هذا الموضوع بشيء من التجسيم ، كما وقد اظهر جسم العاهل الاشوري بحجم اكبر من الاجسام الاخرى و ورغم محدودية الموضوع في هذه المسلة فان النحت البارز فيها يعتبر من اولى المحاولات الاشورية التي ادت الى انجاز المسلات ذات المواضيع القصصية المختلفة والمنفذة بهيئة حقول بالنحت البارز و

لقد تحقق انجاز نحوت بارزة قصصية تصور الحياة الاشورية في السلم والحرب وكذلك حياة الملك الاشوري على ما يعرف بالمسلة البيضاء المكتشفة في تل قوينجق بنينوى في منتصف القرن الماضي (لوح ٤٤ أ ٢٠) و هذه المسلة عبارة عن كتلة مستطيلة من حجر الكلس يبلغ ارتفاعها ١٩٠٠ م وهي متدرجة عند القمة و ان مواضع هذه القطعة المنفذة بشكل حقول متعاقبة بالنحت البارز تدور حول جسم المسلة فهي تشكل اثمن الدراسات في مضمار القن للعصر الاشوري الوسيط رغم ان النحات لم يكتور بانجاز همدامها بشكل من الاتقان ولقد اختلف الباحثون في موضوع بانجاز همدامها بشكل من الاتقان ولقد اختلف الباحثون في موضوع بالحواز همدامها بشكل من الاتقان ولقد اختلف الباحثون في موضوع بالله الا انه لم يحدد إيا منهم أهو اشور ناصر بال الاول ام الثاني و غير بال الا انه لم يحدد إيا منهم أهو اشور ناصر بال الاول ام الثاني والاشجار والحيوانات وسائر الطروحات الاخرى فيها كطريقة الانجاز وترتيب الحوادث المصورة يجعلها بالتأكيد من زمن الملك اشور ناصر بال الاول الذي حكم سنة المصورة يجعلها بالتأكيد من زمن الملك اشور ناصر بال الاول الذي حكم سنة

( ١٠٥٠ ـ ١٠٣٠ ق ٠ م ) وليسس الثاني الذي حكم في سنة ( ١٠٥٠ ـ ١٠٥٠ ق ٠ م ) ٠

النحت الاشوري في العصر الحديث ( ٩١١ - ٦١٢ ق٠م ) ٠

النحت البارز من زمن توكولتي ـ ننورتـا الثانـي حتـى شيلمنصر الثالـث ( ٨٩١ ـ ٨٢٨ ق٠٠ ) ٠

ان المنحوتات التي تزين القصور والمعابد الاشورية من القرن التاسع قبل الميلاد الى القرن السابع قبل الميلاد تشكل اهمية كبيرة في دراسة فن النحت لحضارة بلاد وادي الرافدين • فمنذ زمن اشور ناصربال الثاني ( ١٨٨٤ ــ ١٨٥٨ ق • م ) ابتدأ عصر جديد في اشور لم يسبق له مثيل من حيث الفتوحات وكذلك من حيث تقدم بلاد اشور في جميع المجالات ومنها محال فن النحت •

فاول ما يسترعي الانتباه هو القصر الشمالي الغربي في كالح (نمرود) الذي ابتدأ بتشيده اشور ناصربال الثاني في السنة السادسة من حكمه ومدينة كالح هي احدى العواصم الاشورية اسسمها شيلمنصر الاول ( ١٣٧٤ ــ ١٣٤٥ ق • م) وقد اتخذها اشمور ناصربال الثاني عاصمة لامبراطوريته المتعاظمة الشأن • وتعرف اطلالها اليوم بد (نمرود) على بعد ٣٥ كيلو مترا من جنوب الموصل في الجهة الشرقية من نهر دجلة • وهذا القصر هو اول القصور الاشورية التي زينت جدرانها بالواح منصوتة بالنحت البارز • وزينت كذلك مداخله بالمخلوقات الحارسة المركبة •

ولعل من المفيد الاشارة الى ان فكرة تزيين الجدران في العراق القديم قد اخذت اشكالا مختلفة بتعاقب العصور • فمن تل العقير لدينا صدور مرسومة على الجدران ( ٣١٠٠ ق٠م) وفي الوركاء زينت جدران المعابد ( ٣٢٠٠ ق • م) بمجاميع من المخاريط الفخارية ذات الرؤوس الملونة

والزينة بهيئة نماذج تزيينية هندسية ، وفي الوركاء ايضا من العهد الكشي (القرن الخامس عشر قبل الميلاد) لدينا معبد زينت واجهاته من الاسفل بحاشية من الطابوق المقول بتزيينات ناتئة ، كما ان فكرة تزيين مداخل المعابد والقصور بحيوانات حارسة هي ايضا استنباط عراقي قديم شاهدنا امثلة له في تل حرمل وماري من العصر البابلي القديم ، هذا بالاضافة الى الن اشكالا من الحيوانات المركبة الصغيرة الحجم قد ظهرت ايضا في الفن العراقي القديم ، ومن ذلك امثلة ذكرناها عند الكلام عن الفن السومري الحديث (لرح ٢٥ ط) ،

ان هذه الامثلة قد اثرت في فن العديد من الشعوب التي كانت تقطن شمال سوريا والاناضول وشمال بلاد الرافديين كالحوريين والميتانيين والحثيين والاراميين ولعل هذه النعوب اخذت هذه الافكار ابان امتداد الحضارة البابلية الى ربوعها في الالف الثاني قبل الميلاد ، فمنذ القرن الرابع عشر قبل الميلاد تطورت هذه الافكار المعمارية النحتية عند الحثيين ، فنشاهد في مدينة الجاهيوك منحوتات حجرية بهيئة مخلوقات مركبة تحرس مداخل في مدينة الجاهيوك منحوتات حجرية بهيئة منحوتة بجانب هذه المخلوقات وهي ذات مواضي مختلفة (لوح ٣٤ أ) ،

وفي القرن الثالث عشر قبل الميلاد زين الاشوريون جدران قصورهم يالرسوم الملونة وامثلة من هذا النوع وجدت في مدينة كار \_ توكولتي \_ ننورتا الاول عبر ننورتا ، وهي العاصمة التي شيدها الملك توكولتي \_ ننورتا الاول عبر فهر دجلة قبالة مدينة اشور ، وهذه الرسوم تضم عناصر مختلفة كشجرة الحياة والماعز المتقابل ومخلوقات مركبة (لوح ٤٩ هـ) ، كما وقد زين الاشوريون جدران قصورهم بالطابوق المزجج الملون والمزين برسوم آدمية وحيوانية ذات محتوى قصصي وذلك قبل زمن اشور ناصربال الثاني ، فمن

زمن ابیه توکولتی ننورتا الثانی ( ۸۹۰ ـ ۸۸۶ ق ۰ م ) عثر علی مثل هــذا الطابوق في آشور ( لوح ۶۶ أ ، ب ) وكذلك في نينوی ۰

ان ظهور تماثيل المخلوقات الحارسة المركبة في المداخل وكذلك الالواح الجدارية ذات المواضيع القصصية في قصر اشور ناصربال الثاني لاول مرة في بلاد اشور وبهذا الاستعمال الكثيف امر يسترعي الاتتباه والتأمل • فنحن نعرف كذلك ان اشور ناصربال الثاني قد اقام مدينة اشورية على الخابور تعرف باسم شادي ـ كاني ( عربان ) واستعمل في مبانيها منحوتات لحيوانات حارسة والواحا حجرية جدارية بمواضيع قصصية • غير ان التنقيبات لم تتناول هذا الموقع بشكلها العلمي ، فمعلوماتنا مقتصرة على حفريات غمير علمية اقيمت في القرن الماضي • وبهذه القرينة لابد ان يكون استعمال هذه المنحوتات في قصر اشور ناصربال الثاني في كالح قد جاء بنتيجة تأثيرات بنائية أرامية دخلت بلاد اشور من جهة أواسط الفرات • فهذا والد أشور ناصربال الثاني ، توكولني ــ ننورتا الثاني قد اقام في مدينة طرقه (تـل اشارة ) على الفرات في سوريا نصب من حجر البازلت نقشت عليه كتابـة مسمارية اشورية ( لوح ٥٩ ج ، ١٠) • والشخوص على هذا النصب لابد انها انجزت من قبل نحات ارامي محلي وليس آشوريا ، ويمكن تأمل ذلك على صورة الآله ادد الذي يقتل الثعبان وهو رمز يدل على انتصار توكولتي ـ ننورتا الثاني على دولة لاقي الارامية في منطقة الفرات الاوسط .

لقد استبر الاراميون حتى اوائل حكم اشور ناصربال الثاني يضغطون على الدولة الاشورية ، وقد استطاع هذا العاهل في النهاية ان يقوم بنوطينهم على حدود الامبراطورية الاشورية الغربية ، كما تشبر النصوص الاشورية الى استخدام الاراميين كقوة عاملة في بناء الساصية كالح ابان حكم انسور

ناصربال الثاني • فقد جاء ذكرهم انهم يكونون وحدة خاصة ضمن اتحاد شعوب الامبراطورية الاشورية ، فمن هذا المنطلق لا نستفرب أن يكون من بين العاملين في تشيد قصره الشمالي الغربي في كالح عمال اراميون اشتغلوا في قطع احجار المرمر وتثبيتها في الاماكن.المطلوبة استعدادا لنحتها من قبل النحاتين الاشوريين • فالاراميون مارسوا هذا العمل في قصورهم التي شيدت في مدنهم بشمال سوريا والتي سبقت في ازمنتها بنحو قرن من الزمين قصر اشور ناصربال الثاني في كالح • ومن تلك المدن كركميش وتل حلف (كوزانا) • لابد من الاشارة الى ان الالواح الجدارية في القصــور الارامية وحتى الحثية هي عبارة عن قطع مهندمة من الحجر تعتبر جزء لا يتجزأ من بناء وتكوين الجدار • بل ان الجدار كان يشيد عليها ، فهي بمثابة قاعدة او مصطبة سفلي للجدار • اما سطوحها الخارجية فقد نحتت بمواضيع قصصية نفذت بالنحت البارز وهذا الامر ينطبق ايضا على التماثيل للحيوانات الحارسة في المداخل • اما الالواح الاشورية فهي بالاضافة الى كونها مادة لسرد تفاصيل الحياة الاشورية في حالة السلم والحرب ، تعتبر ايضا بمثابة اغلفة خارجية تحمى الاجزاء السفلى من جدران اللبن الهشة التي تؤلف مرافق القصر الاشوري ، فهذه الالواح لا تنفذ الى قلب الجدار •

واذا عدنا الى قصر اشور ناصربال الثاني في كالح فاننا نجد ان هذه الالواح تغلف الجدران الى ارتفاع سبعة أقدام ، اما عرضها فهو اقل من ارتفاعها ، وقد اظهرت التنقيبات في هذا القصر ان تلك الالواح قد احكم تثبيتها في اماكنها قبل استلامها من قبل النحات الاشدوري لنحتها ، اما المسافة بين نهايات هذه الالواح من الاعلى وسقف القاعة فقد زينت على ما يبدو برسوم ملونة على الجدار ، فقد كشفت التنقيبات عن اجزاء مسن هذه الرسوم وهي ساقطة على ارضية القاعة ، اما الالواح الحجرية فهدي اضافة الى كونها منحوتة بالنحت البارز الواطىء فهي ايضا كانت ملونة ،

حيث استخدم اللون الاسود للشعر والاحمر الفاتح للوجوه البشرية والابيض لبياض العين وكذلك الاسود للحدقة .

وفي زمن الملك شيلمنصر الثالث ( ١٥٨ - ١٦٤ ق ٠ م ) لم ينشغل النحات الاشوري بنحت الالواح التي تزين جدران القصور ، ولعله في ذلك كانت لديه الاعداد الكافية منها ورثها في قصور ابيه اشور ناصربال الثاني ٠ لقد خلد شلمنصر الثالث مآثره الحربية على حقول صغيرة الحجم ممثلة باشرطة من صفائح البرونز كانت تزين بوابات من الخشب عثر على امثلة منها في بلوات قرب كالح (لوح ٥٥) ، ومواضيع مشل هذه الحقول نشاهدها على منصة عرشه المصنوعة من الحجر والتي وجدت في حصنه الكبير في كالح (لوح ٥٦ د) ، او على مسلته المعروفة بالمسلة السوداء (لوح ٥٣ به وهذه النماذج من القطع الفنية المنفذة بالنحت البارز تشكل مادة مهمة في دراسة الحياة الاشورية وحياة الاقوام المجاورة التي عاصرت هذه الفترة ،

فعلى مقدمة منصة العرش لشيلمنصر الثالث هناك موضوع مميز له اهميته الكبيرة من الناحية الفنية والتاريخية وقد ظهر الملك الاشوري بكامل عدته الحربية وهو يصافح الملك البابلي مردوك \_ زاكر \_ شمي الذي صور وهو يرتدي زيا بابليا (لوح ٥٦ هـ) و اما بقية المواضيع على هذه المنصة فتشمل دافعي الجزية الممثلين باعداد من الغرباء وهم يحملون الهدايا المختلفة بما في ذلك انياب الهيلة التي كانت تستعمل في صناعة زخارف وتزيينات الاثاث عند الاشوريين و ومثل هذا الموضوع يظهر ايضا على المسلة السوداء وكما تعرض المسلة السوداء كذلك موضوع تقديم هدايا مكونة من فيلة وجمال ذات سنامين و وتعرض الواح بلوات البرونزية الملك شلمنصر الثالث وهو يقاتل الاعداء شأنه شأن احد المقاتلين في صنف العربات الحربية وتعتبر العربة الاشورية من الاسلحة المهمة في انجيش الاشوري ، فهسى

تستخدم كسلاح لاقتحام صفوف العدو ، والعربات الحربية من زمن اشور ناصر بال الثاني ( لوح ٥٨ د ) وابنه شلمنصر الثالث ( لـوح ٥٥ ) خفيفة وصغيرة مقارنة بالعربات من زمن سرجون الثاني واحفاده ( لوح ٥٧ أ ). و (لوح ٢٢ ب) وفقد اصبحت منذ زمن الاخير تضم اربعة مقاتلين بعد ان كانت تضم ثلاثة في الادوار السابقة . كما ان عجلاتها اصبحت كبيرة الحجم . والعربات الاشورية الحربية تسحب باربعة خيول الا ان النحات اختزل هذا المدد في لوحته لغايات فنية ، وهناك فعاليات اخرى تشاهد على هذه الالواح. كالصيد اضافة الى المواضيع الدينية والاحتفالات الرسمية ، ويظهر على الواح النحت البارز لاشور ناصربال الثاني ايضا مخلوقات اسطورية مجنحة. فهى تارة بهيئة انسان اعتيادي يرتدي لباس رأس مـزود بقرون ( لـوح ٤٩ أ ـ ب ) وتارة اخرى برأس نسر ( لوح ٤٨ ج ) . وكلا النوعين يظهران وهما منشغلان بفعاليات دينية تقترن بشخص الملك او شجرة الحياة الاشورية او المخلوقات الحارسة (لوح ١٨ أج ولوح ٤٨ أــد) • فهما يحملان باحدى ايديهما دلوا لحفظ الماء المقدس وبالاخرى مايشبه ثمر الصنوبر الذيهو بمثابة فرشأة تفمس بالماء المقدس لتعطير وتطييب الملك او شجرة الحياة وطرد الارواح الشريرة • كما تعرض هذه الالواح مواكب من حاملي الهدايا والجزية مــن الفرباء ومن بينهم قــراد انشغل بحمل القرود على كتفه بينما يقود اخر امامه ( لوح ٢٢ جـ ) • لقد انجز النحت البارز في الواح قصر اشور ناصربال الثاني بكالح بمواضيع تصور الملك او حاشيته او تلك الشخوص المركبة ذات المضامين الدينية وهي تغطي وجه اللوح من الاعلى الى الاسفل ( لوح ٤٩ أــد ) كما ان هناك الواحا قسمت الى حقلين للنحت البارز ، كل حقل بارتفاع ثلاثة اقدام تقريبا ويفصل بين الحقل حاشية بارزة بمرض قدم واحد تقريبا نقشت عليها كتابات مسمارية ملكية ( لوح ٤٨ ب ) وتتنوع مواضيع هذه الالواح لتشمل شتى الفعالبات ، ابرزها تلك التي تمثل الملك في الحرب ( لوح ٥٨ د )

او الاحتفال (لوح ٩٤ ب) او الصيد (لوح ١٦٥ ) وقد تكرر العديد من المواضيع والاشخاص فيها ولابد في ذلك قصد متعمد مرتبط باستمرار الحياة وديسومتها عند الشعب الاشوري و فالمواضيع عبارة عن تسجيل لانجازات الملك وهو الرئيس الاعلى الديني والدنيوي للامبراطورية الاشورية وهذه الانجازات بالتالي هي انجازات الدولة خاصة في مجال الحملات العسكرية السنوية في الاقاليم المختلفة و ومواضيع هذه الالوواح بمثابة واجهة اعلامية مباشرة يشاهد عليها الزائس قوة وعظمة البناء المتين للقطعات الاشورية الحربية الممثلة بصفوف عربات القتال وفرق المشاة والخيالة وآلات الحصار (لوح ٥٧ ج) كما ويظهر الاله اشور وهو يعلو المواكب الملكية (لوح ٤٢ بوح ٩٤ ب) يصوب قوسه نحو الاعداء واذ صور وهو يخرج من قرص الشمس المجنح بهيئة رجل يرتدي تاج الالوهية المقرن ، مباركا الانتصارات السوداء وهو يتسلم بوادر الطاعة من بعضس مسببي الفتن في زمنه ، السوداء وهو يتسلم بوادر الطاعة من بعضس مسببي الفتن في زمنه ، فقد ظهر في احد الحقول مشهد يمثل ياهو بن عمري اليهودي وهو يقبل الارض من بين اقدام شلمنصر الثالث (لوح ٥٠ ج) و

#### النحت البارز من زمن شمشي ادد الخامس حتى بداية زمن تجلاتبليزر الثالث ( ٨٢٤ ـ ٥٤٥ ق ٥٠ ) ٠

تميزت الفترة الزمنية الواقعة بين حكم شمشي ادد الخامس ( ٢٨٠ – ٢١٥ ق ٠ م) بن شلمنصر الثالث وبداية حكم تجلاتبليزر الثالث ( ٢٤٥ – ٢٢٧ ق٠م) بتضاؤل الموارد المالية للدولة الاشورية مما نتج عن ذلك قلسة الانجازات العمارية والنحتية و فليس هناك منحوتات تزين الجدران ، بل وصلتنا بعض المسلات التقليدية وهي مستطيلة الشكل منحنية من الاعلى عليها صورة الملك وكتابات ملكية توثق بعض الحوادث المهمة التي حدثت ابان زمن الملك صاحب المسلة و وللملك شمشي ادد الخامس مسلة من هذا

النوع ظهر فيها وهو يشير باحدى يديه نحو رموز الالهة الاشورية ، اشور وعشتار وسن وانو وادد وسبيتي وربما نركال او نابو (لوح ٤٥ أ) والملاحظ على لباس هذا الملك انه يلبس شريطين متقاطعين على صدره كما يرتدي دلاية بشكل الصليب ، وله لحية مفروقة من الوسط وهذه المميزات الثلاث لا تظهر على الملوك الاشوريين الاخرين ، وهناك مسلة من هذا النوع عثر عليها في تل الرماح بمحافظة نينوى تمثل الملك ادد \_ نراري الثالث عشر عليها في تل الرماح بمحافظة نينوى تمثل الملك ادد \_ نراري الثالث المود من الوح ، م) (لوح ، ه) ، وقد وجدت بقربها اربع قطع لرؤوس اسود من الحجر يخرج من افواهها نصول خناجر (لوح ، ه ب) ،

والى هذه الفترة يعود لوح رقيق من العاج دقيق الصنع ، عليه نحت بارز بحقلين لموضوع حربي ( لوح ٦٠ أ ) ويحاكي موضوع هذا اللوح العاجي مواضيع الالواح الحجرية القصصية اذ يظهر فيه مشهد لعربات وافراد من الجيش الاشوري • وتشير الملامح الفنية الموجودة على العربة وكذلك الالبسة وتصفيف الشعر في هذا اللوح الى هذه الفترة من عمر الدولة الاشورية •

## النحت البارز في زمن تجلاتبليزر الثالث وسرجون الثاني ( ٧٤٥ ـ ٧٠٥ ق . م ) .

لقد تميز حكم تكلائبلاصر الثالث بالفتوحات وازدياد شأن الامبراطورية الاشورية في جميع المجالات بعد الركود السياسي والعسكري الذي اصابها في فترة حكم الملوك الذين سبقوه • ففي زمنه اتخذت سياسة اشورية جديدة تتلخص بان تحكم جميع الاقاليم التابعة لاشور من قبل حكام آشوريين يحكمون بصورة مباشرة ، بعد ان كانت تلك الاقاليم تحكم من قبل حكام محليين يدفعون الجزية لاشور • فلقد شرع هذا العاهل في تطبيق هذه السياسة واكمل انجازها خلفاؤه • فنرى شيلمنصر الخامس (٧٢٦ تر٧٢ ق٠م) وقد انشغل بحصار مدينة السامرة اليهودية في فلسطين

حيث اكمل انجاز فتحها سرجون الثاني ( ٢٧١ – ٢٠٥ ق ٥ م) عند مطلع تسلمه السلطة • كما اكمل الاخير فتح العديد من المدن في سوريا وفلسطين فاصبحت جميع الاقاليم التابعة للاشوريين بما في ذلك سوريا وشمالها خاضعة لتأثير حضاري اشوري مباشر • واكثر من ذلك فقد انشا تجلانبليزر الثالث في حينه مدنا اشورية في كل من ارسلان طاش (خداتو) وتل احمس (تل بارسب) بشمال سوريا مقيما فيها قصورا اشورية زينت بالمنحوتات البارزة والحيوانات الحارسة • كما اقام قصرا له على طراز بيت حلاني وهو اسلوب بنائي معروف بشمال سوريا • هذا بالاضافة الى قصره المعروف بالقصر المركزي الذي شيده في كالح •

لقد تميزت الالواح المنحوت بالنحت البارز من زمن تجلاتبليزر الثالث والتي اكتشفت في قصره المركزي بكالح بانها ذات مواضيي قصصية وهذه المنحوتات وان ينقصها التقنية الفنية التي عرفت على الواح اشور ناصر بال الثاني الا انها انجزت بشيء من الوضوح والتناسق والبساطة والبجرأة ، فهي ترينا مواضيع الحرب المختلفة كمحاصرة المدن واستلام الغنائم والاسلاب (لوح ٤٢ د لوح ١٢ب) وتقديم الطاعة من قبلل الحكام المقهورين (لوح ٥٧ ب) • كما وظهر على احد الالواح الملك نفسه واكبا عربته الحربية رافعا احدى يديه للتحية (لوح ٤٢ د) • وفحات تكلا الواحد ولفاك قد ابتكر طريقة جديدة في معالجة المشاهد المتعاقبة في اللوح الواحد وفهو وان سلك طريقة اشغال اللوح باكمله بصورة الاشخاص الواحد وهدو وان سلك طريقة اشغال اللوح باكمله بصورة الاشخاص والعربات الواحد وهذه المعالجة قصد النحات بها ابتعاد اشكال هذه المصورات عن بعضها من حيث المسافة وهو احساس بعلم المنظور الذي عالجه النحسات بعضها من حيث المسافة وهو احساس بعلم المنظور الذي عالجه النحسات الاشوري في اكثر من مناسبة • وترينا الواح هذا الملك ايضا مخلوقا مركبا الاشوري في اكثر من مناسبة • وترينا الواح هذا الملك ايضا مخلوقا مركبا

برأس انسان يرتدي تاجا مزينا من الاعلى بصف من الريش (لوح ١٥٠) وهي ميزة ظهرت أول مرة على تيجان الالهة في عهد الاحتلال الكشي كما ذكرنا سابقا ٠

وفي زمن سرجون الثاني ( ٧٢٧ \_ ٧٠٥ ق٠م ) شيدت عاصمة جديدة للاسبراطورية الاشورية عرفت باسم دور شروكين ( خرسباد ) وتقع على بعد ٢٥ كيلومترا شمال مدينة نينوى • وقــد زينت قصــور ومعابــد هذه المدينة بالواح شملت مواضيع قصصية مختلفة . وهذه الالـــواح تتميز بنحتها البارز الذي تتباين فيه السطوح المتعلقة بالتفاصيل الادميسة التي تشمل الايدي والارجل والوجوه • فقد نفذت بشكل نحت بـــارز مجسم ( لوح ٥٥ د ٠ لوح ٥٣ أ ٠ لوح ٢٦ أ ) ٠ وهي صفة لم يسلكها النحات الاشوري قبل سرجون الثاني • ان اسلوب النحت البارز المجسم كما بينا سابقا هو طريقة النحات البابلي على مر العصور • فهي تظهر على النحت البارز في مسلة حمورابي ( لوح ٣٢ أ ) • واستمرت مستحبة في الازمنة اللاحقة كما هو واضح على احد الالواح من زمن مردوخ ـ ابلى ـ ايدنا الخصم التقليدي لسرجون الثاني ( لوح ١٣٨ ). وعلى هذا الاساس فان الواح دور شروكين تضم في طريقة نحتها تأثيرات بابلية واضحة • وظاهــرة التجسيم في الواح دور شروكين تظهر اكثر وضوحا على قامات الاشخاص الاسطوريين الذين نشاهدهم وهم يقفون خلف الثيران المجنحة التي تحرس مداخل القصور والمعابد في تلك المدينة ( لوح ٥٢ ج ) .

# النحت البارز في زمن سنحاريب واسرحدون واشور بانيبال ( ٧٥٠ ـ ٦٢٩ ق٠م ) .

زودنا قصر سنحاريب في نينوى المعروف بالقصر الجنوبي الغربي باعداد غير قليلة من الالواح المنحوتة بالنحت البارز • فأول ما يسترعي انتباهنا في تطور هذا النحت لهذه الفترة هو ان الحقول الافقية اصبحت

اللحوادث المصورة وقد عززت بكتابات مسمارية تظهر عادة في القسم الاعلى من المشهد . وقد حصرت مواضيع المنحوتات في قصر سنحاريب بعدد ممين من القاعات والغرف ، كما لو كان تصميم القصر قد خطط مسبقا لعرض هذه الالواح . لقد صورت اعمال الملك وفعاليات الوقائع التاريخية المختلفة بشكل تطغى عليه المسحة الواقعية والاحساس بالطبيعة ومناظرها المختلفة ( لوح ٧٠ أ • لوح ٦٠ ب ) ولتحقيق هذا الاتجاه فأن النحات الاشوري منذ زمن سنحاريب نم يعد يكترث كثيرا باسلوب تقسيم اللوح الى حقول افقية بل نراه وقد غطى وجه اللوح باكمله بمشهد واحد ويكتفي بمفردات تفصيلية قصصية تشمل الاشخاص والنبات وسائر المصحورات الاخرى • وخير مثال على ذلك موضوع نقل كتل الحجر للثيران المجنحة ( لوح ۹۰ ج ) • لقد صور نحات سنحاريب العديد من مجاميع الاسرى في هذا المشهد بشكل صفوف متعاقبة احدها فوق الاخر وقد وضع كذلك كيفية استخدام العدد والمعدات المستعملة في هذه العملية ، كما اطـــــ هذا الموضوع من الاعلى بحقل واحد من الاشجار والتلال ( لوح ٣٠٠ )٠ وروحية هذه المعالجة هـي نفسـها في الـواح سـقوط مدينة لاخلي. اليهودية في فلسطين ( تل الدوير جنوب القدس ) والتي استسلمت لجيوني سنحاريب بعد عصيانها ( لوح ٥٨ أ ) • لقد فتح نحات سنحاريب وجــــ اللوح باكمله لموضوع سقوط لاخش مصورا جميع الحوادث التي حصلت عند حصار تلك المدينة ، فقد عبر عن الارض الوعرة التي تقع عليها هـــذه المدينة بزخرفة مكررة تغطي سطح اللوح وهي بهيئة حراشف السمك وهو مصطلح النحات العراقي القديم للارض الوعرة والجبل حسبما بينا سابقا ٠ وقد ادخل موضوع الأشجار كمادة ملازمة لتلك الارض كاشجار الكروم والزيتون ( لوح ٥٨ أ ، ج ) • ونشاهد اسوار وابراج المدينة في اعلى اللوح وقد امتلأت بالمدافعين ، بينما راحت قطعات الجيش الأسوري ترحف عليها

بالات الحصار التي يخرج منها ذراع بهيئة السهم لتخريب تلك الابراج ٠ كما ويشاهد مختلف صنوف الجيش الاشوري وهي تتقدم نحو الاسوار لاقتحامها واسفل هذا التكوين بشاهد الملك سنحاريب وقد جلس علمي عرشه يحيط به ضباط اركانه ، من بينهم ( التارتان ) وهو بمثابة رئيسس اركان الجيش مع مجموعة من كبار الضباط استعدادا لعرض الاسرى اليهود الذين انحنوا يقبلون الارض متضرعين يطلبون النجاة ( لوح ٥٨ ب ) • وفي المشهد تفاصيل كثيرة منها خروج اهالي لاخش بعجلاتهم وحيواناتهم واثاثهم بينما انشغلت مجاميع من الجنود الاشوريين بنقل الغنائم ( لوح ٥٨ ) ٠ وفي الواح سحق المتمردين في الاهوار نرى اسلوب الحقول الافقية مستعملا جنب الى جنب مع طريقة المشهد المفتوح الذي يشمل اللوح باكملــــه ( لوح ۲۰ ب ) • فهنا نرى مياه الهور الممثلة بالخطوط المتموجــــة تكتنفها نباتات القصب وتسبح فيها الاسماك • ويشاهد كذلك الجنود الاشوريون وهم يطاردون المتمردين الذين صوروا وهم يهربون باكـــلاك مصنوعة من حزم القصب • كما ان النحات الاشوري لم ينسس تصوير عوائل المتمردين وقد اختبأوا داخل الاحراش قابعين فوق حرم مشدودة من القصب ،

ويعتبر سنحاريب من الزعماء القليلين في التاريخ الذين انشغلوا اضافة الى الفتوحات الحربية بحبهم الكبير للمشاريع الكبرى في الري و فنتيجة لانخفاض مناسيب نهر دجلة وعدم جدواها في ارواء نينوى قام بمشرع اروائي مدروس لجلب المياه العذبة اليها من منابع نهر الكومل في قرية بافيان قرب مدينة عين سفني في قضاء الشيخان على بعد ٢٠ كيلومترا شمال غربي نينوى و وقد خلد مآثره هذه بمنحوتات جبلية تقع في صدر هذا الشروع و اكبرها تلك التي ترتفع بمقدار ١٦ مترا (لوح ٥٩ ب) وهذه المنحوتة تصور سنحاريب بوضعيتين يواجه فيهما الالهة الاشورية الكبرى

التي صورت وهي تقف فوق مخلوقات مركبة ذات مدنول ديني • كما اقام هناك هيكلا كبيرا تظهر بعض اجزائه عند هبوط مياه الكومل في فصل الصيف وهذا الهيكل يضم الهه اشورية وثيرانا مجنحة • ومثل هذه المنحوتات توجد على سقّح جبل في موقع معلثايا قرب قرية فايدة على بعد • ٥ كيلو متر شمال الموصل (لوح ٤٥ ج) ، حيث اسس سنحاريب مشروعا ثانيا لارواء نينوى • وهذا المشروع يتألف من قناة تأخذ الماء من موقع بندي ـ وايا قرب القوش وتوصله الى نينوى ايضا •

وقبل ان ننتقل الى المنحوتات البارزة من زمن اشور بانيبال ( ٢٦٨ - ٢٦٨ ق٠٩ ) لابد ان نذكر ان معلوماتنا عن النحت من زمن ابيه اسرحدون ( ١٦٠ - ٢٩٩ ق٠٩ ق٠٩ قليلة ونادرة وذلك بسبب عدم قيام حفريات جدية في قصره بتل النبي يونس بنينوى والقصر الجنوبي الغربي في كالح ( نمرود )، ومع ذلك فلدينا مسلة وجدت في مدينة سنجرلي ( سمعل ) بشمال سورية برلوح ٥٥ ب ) صور فيها واقفا مشيرا باحدى يديه نحو رموز الالهة الاشورية بينما حمل باليد الاخرى صولجانا في الوقت الذي يمسك بنفس اليد ايضا حبلا ينساب الى اسفل مثبتا بفمي عدوين من اعدائه المقهورين ، والشيء الواضح على هذه المسلة هو كبر حجم الملك قياصا بحجم اعدائه وهذا ما تقصد النحات في تأكيده اذ اراد ان يبين هيبة الملك وسطوته تجاه انخذال عدويه ،

وفي زمن اشور بانيبال تطور النحت البارز بشكل اكثر من ايام جده سنحاريب ، فمال النحات اكثر نحو الطبيعة والتعبير الواقعي ، فقد عرف نحات اشور بانيبال الدقة في التعبير وتعلم اكثر عن دقائق وتفاصيل تخص جسم الانسان والحيوان وحتى النباتات ، واكثر من ذلك فقد تحسس الفنان في عهد اشور بانيبال اكثر من اسلافه بموضوع علم الابعاد (المنظور) فنراه على سبيل المثال يعالج ذلك في لوحته ، اذ اعطى احجاما مختلفة معدرجة

من حيث الكبر لصفوف من الاشجار في حدّيقة ملكية اشورية ( لوح ٦١ أ )٠ والنحات في هذه الفترة استخدم ايضا طريقة تقسيم اللوح الى عدة حقول. افقية من المشاهد تصل الى اربعة حقول احيانا ( لوح ٦٢ ب) بعد ان كانت ثلاثة في زمن سنحارب ، كما نراه يترك هذا الاسلوب في الواح معينة -ليشغل اللوح بموضوع واحد • فعلى الواح الحملة الحربية على بلاد عيلام. صير النحات الاشوري سطح اللوح باكمله ، كما فعل نحات سنحاريب. مشغولاً من الاسفل الى الاعلى بحشود الاشتباك القتالي بين الاشــوريين والعيلاميين في المعركة الفاصلة التي انتصر فيها اشوربانيبال انتصارا حاسما على العيلاميين وملكهم تيومان ( لو ح ٦٣ أ ) • لقد دارت رحى هذه المعركة التاريخية على ضفاف نهر الكرخة في منطقة سوسة ( الشوش ) التي تعتبر امتداداً لاراضي بلاد الرافدين من الناحية الجفرافية والتاريخية والحضارية ٠ ان مقدرة النحات الاشوري في هذه الالواح تظهر التعبير الملحمي بكل معناه فقد عبر النحات بشكل موفق ومؤثر عن حركات وتعابير البؤس والخضوع لافراد الجيش العيلامي بعد وقوع افراده في الاسر أو موتهم • فبينما انشمغل الجيشان الاشوري والعيلامي في القتال نرى النحات وقد ركز على تفاصيل دقيقة داخل اوار القتال • اذ صور تيومان ملك عيلام مع ابنه ساحبا سهمه. لأخر مرة بينما اصيب ابنه بسهم اشوري في بطنه ( لوح ٦٣ أ القسم الايمن ). وفي تفصيل آخر نرى تيومان وقد اثقــل بضربة دبوس على رأسه وجهت اليه من قبل مقاتل اشوري فظهر تاثير الضربة على وجه هذا العدو ( لـوح ٣٣ ب ) • ان معالجة الحشد والتلاحم الكبير في تصوير هذه المعركة التي. ظهرت اول مرة في زمن اشور بانيبال يذكرنا بالمنحوتات المصرية التي تصور مواضيع المعارك الطاحنة في مدينة هابو وابو سنبل من زمن رعمسيس الثالث. فأغلب الظن ان اشور بانيبال قد اصطحب معه في حملته على مصر نحاتين اشوريين شاهدوا هناك بشكل مباشر تلك الالسواح وتأثسروا بتكوينات

مواضيعها الملحمية المزدحمة ، فظهر ذلك على الواحه في معركة نهر الكرخة ضد العيلاميين ، لقد توج اشور بانيبال انتصاراته على بلاد عيلام ودحره تيومان الذي جلب رأسه الى آشور كما هو مصور على لوح مشهور من نينوى ( لوح ٢٤ أ ) ، فعلى هذا اللوح صور الملك اشور بانيبال وزوجته آشور مرات جالسين على الارائك الوثيرة تحت ظلال اغصان الكروم وعزف الموسيقيين احتفالا بهذه المناسبة ،

لقد ارتقى النحت البارز الاشوري في زمن اشور بانيبال قمته في مواضيع الصيد واشهرها الواح صيد الاسود المكتشفة في نينوى ( لوح ٦٢ ب ) • ففي هذا الموضوع استفاد النحات ايضا من كامل وجه اللوح ليعطي مشاهد مستمرة لعملية الصيد ، فتظهر الاسود وهي بوضعيات مؤثرة متنوعة • فبعض الاسود صورت وهي تهاجم العربة الملكية واخرى مطعونة بالسهام ( لوح ٢٤ب ) • على ان اقوى التعابير الفنية قد ظهر على ما يعرف باللبوة الجريحة التي اصيبت بثلاثة سهام وهي تنازع انفاسها الاخيرة ( لوح باللبوة الجريحة التي اصيبت بثلاثة سهام وهي تنازع انفاسها الاخيرة ( لوح باللبوة الخيول الوحشية ( لوح ٥٠ ج ) والغزلان ( لوح ٥٠ ب ) •

ولقد استاثرت المسلات المعمولة بالطريقة البابلية باهتمام اشور بانيبال (لوح ١٤٧) حيث اكتشفت في بابل مسلة واحدة لكل منهم • وهذه المسلات عبارة عن قطعة مستطيلة منحنية من الاعلى صور عليها العاهل الاشوري وهو يحمل سلة التراب ووجهه وجسمه يواجه المشاهد • ان طريقة رفع اليدين الى الاعلى لمسك السلة في كلا المنحوتيين تذكرنا بتماثيل الاسس المصنوعة من البرونز لاورنبو (لوح ٢٨ ج) • ويظهر ان هذه الوضعية ظلت مستحبة في بابل حتى زمن السور بانيبال ، اذ لم نجدها في منحوتات الاشوريين التي تم العثور عليها في المدن الاشورية • والملاحظ كذلك ان النحت البارز في هاتين المسلتيز هيه المدن الاشورية • والملاحظ كذلك ان النحت البارز في هاتين المسلتيز هيه

من النوع النافر المجسم وهذه الصفة ايضا هي من المميزات المعروفة في النعت البابلي البارز وقد تم ذكر ذلك في اكثر من مناسبة •

### النحت المجسم الاشوري

#### ١ - التماثيسل

لقد انشغل النحات الاشوري على الدوام بانجاز الموضوعات المختلفة المصية على الالواح بالنحت البارز ، فترك لنا مجاميع قليلة من المنحو تات المجسمة ، فالنماذج التي وصلتنا من التماثيل الاشورية اعطتنا فكرة ان النحات الاشوري كان لا يأبه باعطائها السمك الطبيعي المطلوب ، لقد اعتنى بمظهرها الامامي والخلفي وربعا كان السبب في ذلك انها كانت توضع المام الجدران وليس في وسط فضاء واسع لمشاهدتها من جميع الجهات ، لقد شملت نماذج النحت المجسم الالهة والملوك الاشوريين على حد سواء فمن فترة النحت الاشوري القديم لم نحصل الا على تمثال واحد لاله وجد في ماري يعود الى زمن الملك يسمح – ادد (لوح ٢٩ ج) حيث تقدم الكلام عنه في مجال النحت في العصر الاشوري القديم ، وهناك نماذج قليلة من فترة الفن الاشوري الوسيط كتمثال الملك اشور – دان الاول من البرونوز لوح ٥٠ ز) وتمثال سيدة عارية فاقدة الرأس واليدين والاقدام من زمس الملك اشور – بيل – كالا وربما يمثل هذا التمثال الالهة عشتار (لوح ٥٠ ز) وقد تناولنا هذين التمثالين في بحث النحت الاشهوري للفترة الوسيطة ،

وهناك نماذج لتماثيل من فترة النحت الاشوري الحديث تعود الى الملك اشور ناصربال الثاني (لوح ١٤٧) وابنه شيلمنصر الثالث (لوح ١٤٧) وكلاهما يرتديان السزي الرسمي • والتمثال الاخير اكتشف في حصن شيلمنصر في كالسح حيث جلب الى هناك في الازمنة الاشهورية

لاصلاحه بعد ان اصابه بعض التخريب • وهو منقوش بكتابة مسمارية ذكر فيها شيلمنصر الثالث ان التمثال قريب الشبه الى شخصه ( لوح ١٤٧) ولشيلمنصر الثالث ثلاثة تماثيل مجسمة اخسري ، اثنان منها بهيئة الوقوف واخر بهیئة الجلوس ( لوح ٥٦ ج ) • ومن زمن ادد ــ نیراری الثالث حفیــــد شيلمنصر الثالث لدينا بعض التماثيل المصنوعة من حجر الكلس تمثل الاله نابو واقفا ، يمسك بيديه امام صدره ، عثر عليها في كالح ، ويحتفظ المتحف العراقي باثنين من تماثيل نابو احدهما في القاعة الاشورية ( لوح ٥٠ هـ ) والاخر معروض في الساحة الامامية لمدخل المتحف ( لوح ٥٠ د ، و ) • كما ان هناك تماثيل للاله نابو بهذه الوضعية عثر عليها في كالح ايضا وهميي منقوشة بكتابات مسمارية من زمن الملكة الاشورية سمو رمات ﴿ سميراميس ) والدة ادد \_ نيراري الثالث ( لوح ٥٠ ج ) ٠ ومن مدينة حور ــ شروكين لدينا تمثالان للاله أيا اله الماء ، كل منهما يحمل اناء يتدفق منه الماء على الجانبين ( لوح ٥٠ ح ) • ومن مدينة اشور يحتفظ المتحف العراقي بتمثال لسيدة اشورية واقفة تمسك بيديها امام صدرها (لوح ٥٩) ٠ ولعل هذا التمثال يمثل احدى النساء المغنيات او المشتغلات بالموسيقي . فالعصابة السميكة التي ترتديها على رأسها وكذلك الحزام السميك اللذي تشده على بطنها شبيهان بما نراه مستعملا عند نساء الجوق الموسيقي في لوح اشور بانيبال الذي يمثل مشهد الانتصار على الخصم العيلامي تيومان ﴿ لوح ١٤ أ ) •

#### ٢ ـ المخلوقات الحارسة في المداخل

زين الاشــوريون مداخل قصــورهم ومعابدهـم بمخلوقات مركبة ( لاماسو ) هي خليط من قوى بشرية وحيوانية ادمجت بشــكل تكويني منسق • وحسب اعتقاد الاقدمين فان هذه المخلوقات المركبة لها القدرة على طرد الارواح الشريرة التي يمكن ان تدخل هذه المباني • فهي بهيئتها المكونة من رأس انسان وجسم حيوان وجناحي طائر تجمع القوى العظيمة المسيطرة التي اولتها الديانة والاساطير العراقية القديمة كل احترام وتقديس وهمي اضافة الى كونها تجمع هذه القوى فهي مخلوقات من صنف الالهة ولذلك نرى لباس رأسها قد زود بازواج من القرون وهي صفة تثبيت. الوهيتها و

ان اول الملوك الاشوريين الذين استعملوا هذه المخلوقات الحارسة هو اشور ناصربال الثاني رغم ان الكتابات الاشورية تشير الى وجودها قبل زمن هذا الملك ، فلقد سبق أن اعطينا شرحا لكيفية دخولها اول مرة في بلاد اشور عند كلامنا عن منحوتات اشور ناصربال الثاني في كالح ،

لقد خدمت هذه المخلوقات المركبة غرضين اساسين: الاول كما ذكرنا لحراسة المداخل وطرد الارواح الشريرة من المباني و والثاني هو لغرض معماري تزييني ، اذ ان هذه المنحوتات تغلف جدران المدخل من الجانبين انسجاما مع فكرة استمرار الالواح المرمرية المنحوتة بالنحت البارز والتي تزين وتحفظ الجدران في المباني الاشورية (لوح ١٤٨ ، ج و لوح ١٥ هـ) وعلى هذا الاساس فان احد وجوهها الجانبية ترك غير منحوت لالتصاقب بجدار المدخل ، فهي من هذه الناحية تكمل الوظائف الفنية المعمارية للالواخ الجدارية في القصور الاشورية و اما ارضيات المداخل التي تحرسها هذه المخلوقات فقد رصفت بلوح من الحجر زين سطحه بزخارف اشورية ناتئة المخلوقات وهي تقابل المشاهد بهيأتها الامامية قبل الدخول فنشاهدها وهي (لوح ١٥ هـ) ومداخل قصر اشور ناصربال الثاني في كالح ترينا هذه واقفة بوضعية الحراسة على زوج واحد من الارجل (لوح ١٤ أ ، ج) واقفة بوضعية الحراسة على زوج واحد من الأرجل (لوح ١٥ أ ، ج) والفرورة في اظهار وضعية الوقوف الامامية وحالة السير الجانبية و ولقد اهمل الضرورة في اظهار وضعية الوقوف الامامية وحالة السير الجانبية ولقد اهمل

نحات سنحاريب الرجل الخامسة في ثيرانه المجنحة وجعلها بأربع ارجل كما هو الحال في بوابة نركال بنينوى (لوح ٥١ ز) .

ان الاصول القديمة لاشكال هذه المخلوقات المركبة قد تطورت في بلاد الرافدين منذ اقدم العصور • غير ان النموذج الذي وصلنا من عصر اشور الثاني اصبح هو المثال الذي اقتدى به النحات الاشوري عبر الازمنة الاشورية • فمن القصر الشمالي الغربي لاشور ناصربال الثاني في كالح لدينا امثلة متنوعة من هذه المخلوقات فهناك الثور المجنح برأس انسان (لوح ٥٢ أ) والاسد المجنح برأس انسان ايضا (لوح ٥٦ ب) • وقد اضيف احيانا الى بطن الثور جسم سمكة وكذلك ما يتعلق برأسها خاصة العين حيث تشاهد وقد اصبحت جزءا من لباس رأس هذا المخلوق (لوح ٥١ ب) • فهو في هذه الحالة قادر على السباحة ، اضافة الى الصفات الاخرى • ومن القصر الشمالي الغربي ايضا لدينا امثلة لهذه المخلوقات وقد اضيفت اليها زوج من الابدي البشرية انشغلت احداها بحمل احدى الغزلان (لوح ١٥ أ ، هـ) •

كما استعمل نحات اشور ناصربال الثاني منحوتات بشكل اسود في حراسة مدخل معبد نينورتا في كالح (لوح ٤٣ ب) • وهذه الاسود لم تكن مركبةاو ذات اشكال غريبة سوى انها مزودة بخمس ارجل شأنها شأن المخلوقات المركبة الحارسة من زمنه • وفي مدخل معبد ايزيدا بكالح زين مدخل هذا المعبد بزوج من مخلوقات مركبة ، قوامها مقدمة انسان وجسم سمكة (لوح ٥١ د) •

وفي دور شروكين (خرسباد) نحتت بعض الثيران المجنحة وهي تدور برأسها نحو المشاهد وذلك جنباً الى جنب مع الثيران التي تكون رؤوسها متجهة نحو الامام (لوح ٥١ ط ، ي) • وهذه الصفة لم تكن معروفة في النحت الاشوري قبل سرجون الثاني • كما نلاحظ ان البسة رأس هنده المخلوقات قد تطورت عبر الازمنة الاشورية المتعاقبة ، فبعد ان كان لباس

رأسها كروي الشكل في زَمن اشور ناصربال الثاني (لوح ١٥٢ ، ب) أصبحت منذ زمن تجلاتبليزر الثالث بشكل اسطواني مزود من الاعلى بصف واحد من زينة الريش تحت شريط مزخرف بازهار اشورية (لوح ٥١ ج) ، وهذه الصفة واضعة ايضا على الثيراز المجنعة من زمن سرجون الثاني (لوح ١٥ ط ، ي) وسنحاريب (لوح ٥١ و ، ز) كما يظهر هذا الريش على لباس رأس مخلوق مجنح جالس ، جسمه على هيئة اسد وبرأس انسان وجد في نينوى من زمن سنحاريب (لوح ٥١ ج) ،

## النحت على العاج

شغف الملوك الآشوريون بقطع العاجيات المنحوتة واعتبروها من الفنون المحبية لهم ، وهي صناعة انتشرت انتشارا واسعا في الشرق القديم ، لقد ارتبطت القطع العاجية المنحوتة ارتباطا وثيقا مع صناعة الاثاث فالقطع العاجية كانت بلا شك تزين الاسرة وكراسي العرش وبعض القطع والادوات المستعملة في الحياة اليومية ومنها ادوات الزينة ، والمنحوتات الاشورية ترينا نماذج عديدة من مفردات الاثاث وهي تنقل من قبل اناس غرباء او مسن اشوريين للاستفادة منها في القصور الملكية ، كما ان من بين القطع العاجية ما هو مستعمل كعدة للخيل كتلك القطع التي تغطي جانبي عيني الحصان والتي يمكن معرفة اماكنها عند التمعن بالمنحوتات الاشورية ،

تعتبر المجاميع العاجية المكتشفة في كالح (نرود) من اكبر المجاميع المعروفة التي اظهرتها التنقيبات الاثرية وفقد اثمرت التحريات الاثارية التي تناولت هذا الموقع في القرن الماضي على اكتشاف مجاميع مختلفة وكما زودتنا التنقيبات في هذه المدينة من هذا القرن بمجاميع اخرى هي اكثر تنوعا واغزر مادة من حيث مواضيعها واساليبها واما اماكن اكتشاف هذه العاجيات في كالح فقد تركزت في قصر اشور ناصربال الثاني المعروف بالقصر الشمالي

الغربي وكذلك القصر المحروق وحصن شلمنصر • واضافة الى هذه المجاميع فقد استخلصت مجموعة نفيسة من العاجيات تم اكتشافها في بئر بقصر اشور ناصربال الثاني حيث انجزت بعثة اثارية عراقية هذه المهمة •

ان مجاميع العاجيات المكتشفة في كالح تعرض قطعاً متنوعة ومختلفة من حيث الصنعة والمواضيع وكذلك الاسلوب ، فهي من ناحية اسلوبها يمكن تقسيمها الى ثلاث مجاميع اساسية هي كما يلي :

- ١ الاسلوب الفينيقي الذي يضم تأثيرات فنية مصرية مباشرة وواضحة فهي ذات مواضيع مصرية اضافة الى طريقة صنعها التي هي الاخرى مستمدة من التجربة المصرية في طريقة الانجاز (لوح ٦٦ أ ح) .
- ۲ ــ الاسلوب السوري ، وتظهر فيه تأثيرات من فنون مجاورة او محلية ،
   اراميــة وحثية وحتى اشورية ( لوح ۲۷ أ ــ ز ) •
- ٣ ــ الاسلوب الاشوري ، وهو الطريقة الاشورية المعروفة في المنحوتات الاشورية ( لوح ٤٥ أ ، ب لوح ٦٨ أ ــ و ) •

غير اننا في بعض الاحيان نجد بعض الصفات والمميزات الفنية وقد اختلطت مع غيرها في قطعة عاجية واحدة ، مما يستوجب التفحص والمقارنة قبل درجها ضمن اساليب المدارس الثلاث المذكورة ، ولابد ان نذكر ان مجاميع العاجيات التي تدخل ضمن الاسلوب الاول والثاني والثالث لها نظائر وجدت في مدن متعددة من الشرق القديم ، فقد عثر على عاجيات في مدينة دور يشروكين ( خرسباد ) العاصمة الاشورية في زمن سرجون الثاني ( ٢٦٧ \_ شروكين ( خرسباد ) العاصمة عاجية في سوريا وبالاخصى في تل حلف وارسلان طاش وكركميش وسنجرلي وحما ، كما عثر على مجاميع عاجية في فلسطين خاصة في السامرة وحازور ، اما في شرق الاناضول فقد عثر عليها في فلسطين خاصة في السامرة وحازور ، اما في شرق الاناضول فقد عثر عليها في

مواقع اثريـة مثل آلتين ــ تبــه وطبراق كالي وكارميرر ــ بلور وفي شمال ايران في موقعي زوية وحسن لو ٠

ان مجاميع العاجيات المكتشفة في المواقع التي ذكرناها والتي هي خارج بلاد اشور ماعدا دور شروكين لم تعطنا دلائل تاريخية واثارية تعيننا على تثبيت ازمنة هذه المجاميع • غير أن الدلائل والقرائن الاشورية المستخلصة من الطبقات الاثرية في كل من كالح ودور ـ شروكين اضافة الى الكتابات الاشورية او حتى بعض الكتابات والرموز الارامية التي وجدت على اعداد من هذه العاجيات من كالح ذاتها قد اعانت كثيرا للتوصل الـي تعيين أزمنتها . فالعاجيات المستظهرة من كالح اكتشفت مع لقى ومواد اثرية اشورية ترتبط ارتباطا وثيقا بملوك اشوريين معروفين هم أشور ناصربال الثاني وابنه شيلمنصر الثالث وتجلاتبليزر الثالث وسسرجون الثاني ( ٨٢١ ـ ٧٠٥ ق ٠ م ) ٠-فمجاميع العاجيات من كالح اذا تعود الى القرن التاسع والثامن قبل الميلاد غير ان بعض المميزات الفنية والاستعمالات لقسم من عاجيات كالح المنفذة بالاسلوب الاشوري يجعلها ترتبط بالقرن السابع قبل الميلاد ، ومن حيث صناعة هذه العاجيات فان المجاميع بالاسلوب الفينيقي لا شك انها انجزت من فبل نحاتين فينيقيين هضموا اساليب وتفاصيل ومواضيع المدرسة المصرية في النحت فانتجوا لنا هذا الاسلوب • وهذا الامر ينطبق ايضا على مجاميع العاجيات المنفذة بالاسلوب السوري ، فهي مصنوعة من قبل نحاتين سوريين حيث كشفت الدلائل الاثارية والتاريخة ان مدينة حما كانت احـــد تلــك المراكز في صناعة العاج ، اما الاسلوب الاشوري فانه يشاهد على السواح . مسطحة من العاجيات نفذت عليها المواضيع التي تحاكي الالواح الاشورية بشكل حزوز او حتى نحت بارز منخفض ٠

لا شك ان بعض مجاميع العاجيات بالاسلوب الفينيقي والسوري المكتشفة في كالح قد جلبت اثناء الحملات الحربية من المناطق الغربية لبلاد

اشور • غير ان قسما كبيرا منها قد صنع من قبل صناع غير اشوريين قدموا الى كالح للقيام بهذه المهمة • فالكتابات الاشورية في كالمح تشير الى هذه الحقيقة • واضافة الى هذا ان الحفريات في كالح قد كشفت عن ادوات نحت استعملها صناع العاجيات في انجاز نحت هذه العاجيات ، كما وقد وجد مع هذه الادوات مواد ومعاجين ملونة كانت تستخدم في تطعيم العاجيات • وبهذه المناسبة علينا ان نستبعد عن هؤلاء الصناع الزائرين انهم قد انجزوا قطعاً عاجية بالاسلوب الاشوري • فهذا الامر كان من شأن النحات الاشوري المستوعب لهذا الاسلوب والذي تدرج في استيعاب حلقاته خطوة بعد خطوة •

ومجاميع العاجيات المكتشفة في كالح ذات اشكال ومواضيع وصناعة وتفاصيل ومميزات تختلف وتتباين بين مجموعة واخرى و فنماذج العاجيات بالاسلوب الفينيقي تعرض قطعاً عاجية مختلفة الحجوم ومتعددة المواضيع فمن نماذج هذه المدرسة موضوع اللبوة التي تفترس الصياد الذي سقط تحتها (لوح ٢٦ و) والسيدة في الشباك (لوح ٢٦ و) والبطل الذي يقتل تنينا (لوح ٢٦ أ) ومخلوقات مركبة (لوح ٢٦ و) ووعول بين الاغصان (لوح ٢٦ ب) وموضوع البقرة التي ترضع عجلها (لوح ٢٦ ج) وموضوع الملاك المجنح المصور بهيئة شاب يلبس التاج المصري ويمسك باغصان اللوتس (لوح ٢٦ د ، ه ) والاسلوب الفينيقي في هذه العاجيات يضم تفاصيل (لوح ٢٦ د ، ه ) والاسلوب الفينيقي في هذه العاجيات يضم تفاصيل التخريم بحيث تشاهد بعض الفراغات في اللوح وهي نافذة الى الجهة الاخرى من القطعة (لوح ٢٦ أ ، ب) و

اما العاجيات بالاسلوب السوري فمكونة على الاغلب من الواح بالنحت البارز ثبت مع بعضها بشكل لوح كبير ، الفرض منه تزيين جانب سرير او حتى مقدمة عربة (لوح ٧٧ هـ ، و) ، ومواضيع هذا الاسلوب تتألف من رجال ونساء سائرين او جالسين يمارسون اعمالا طقوسية هي تحريك

ومسك اغصان ازهار اللوتسس (لوح ١٧ أ – ج) • غيير ان الاسلوب السوري يعرض مواضيع اخرى منها الحيوانات والمخلوقات المركبة الحارسة (لوح ١٧ د) • وحتى اشخاص (لوح ٢٧ ز) •

اما نماذج العاجيات المنفذة بالاسلوب الاشوري فهي تعرض الواحا بالنحت البارز ، احدى تلك الالواح تمثل ملكا اشوريا لعله اشور ناصربال الثاني (لوح ٢٨و) ، كما تعرض موضوع تقديم الهدايا من قبل الغرباء كما هو الحال على شريط عاجي نفذ الموضوع عليه بطريقة التحزيز (لوح ١٥٤ ، ب لوح ٢٨ ، ب وهو موضوع يحاكي النحت البارز على المسلة السوداء وهو على اغلب الظن من زمن شيلمنصر الثالث ، كما تعرض اشكالا محورة للانسان (لوح ٢٨ ب) او مخلوقاً مركباً (لوح ٢٨ ه) ، وعلى قبضة مضرب ذباب من زمن اشور بانيبال (لوح ٢٨ د) ظهر موضوع لرجلين يسجدان امام شجرة الحياة الاشورية ،

# ه \_ النحت في العصر البابلي الحديث

تم في هذه الفترة اعادة تشبيد مدينة بابل على اسس جديدة في التخطيط والعمران لم يسبق لذلك مثيل قبل هذه الفترة كما عمت النهضة العمرانية سائر المدن وفي هذا العصر استخدم الطابوق بشكل اساسي في اقامة المبائي واصبح الجدار في قصور ومعابد بابل هو اللوحة الفنية التي مارس عليها الفنان البابلي براعته ومن الجدير ان نشير الى ان النحاتين والمهندسين في العصر البابلي الحديث لم يستعملوا طريقة الاشوريين في تزيين المداخل والجدران بالمنحوتات وفلربما اعتبروا ذلك امراً غريباً عليهم وان الطريقة الاشورية في تزيين المباني لابد انها اعتبرت من قبلهم ذات لمسات شمالية والاشورية في تزيين المباني لابد انها اعتبرت من قبلهم ذات لمسات شمالية و

ان النحات البابلي على العموم مارس النحت البارز الذي يعالج الاجسام بشيء من التجسيم وهذه هي الطريقة المتبعة في بابــل منذ القـــديم وظلت

مستحبة فيها على مر العصور • ومن امثلة النحت البارز التي سبقت نبوبلاصر (من القرن التاسعق ، م) فقد اقيمت بمناسبة ترميم وصيانة معبد شمش في سپار (لوح ٣٧ أ) - فهذه المسلة ترينا مشهدا في القسم الاعلى منها حيث ظهر الاله شمش جالسا على عرشه المزين بزوج من مخلوقات مركبة نصفها انسان والنصف الآخر بهيئة ثور • كما نرى الآله شمش وقد احتمى تحت مظلة بتقدمها منضدة عليها قرص نحت وجهه بنجمة رباعية ذات اربعة شعاعات • بينما ظهر ثلاثـة من المتعبدين بحجوم صغيرة يتقدمون نحو الاله • كما يفصل بين هذا المشهد والكتابة على المسلة شريط من زخرفة بخطوط متموجة • وهناك مسلة بابليه اخسرى احدث عهدا تعود الى العاهل البابلي.مسردوخ بلادان (٧٣١ ـ ٧١١ ق ٠ م ) الــذي عاصــر ســرجون الثاني وابنــه ســنحاريب ( لوح ١٣٨ ) ٠ وهمذه المسلة على غرار احجار الكدورو ترينا بشمكل واضح كيف اعطى النحات البابلي التجسيم الميز لجسم الانسان ، ففي الحقل الاعلى ظهرت رموز الآلهة البابلية كما ظهر في المشهد الرئيس الذي يمثل العاهل مردوخ بلادان مسع احد حلفائه وكلاهما نحتا نحتأ بارزا مجسما وبسطوح تفذت بدقة وتقنية عالية . وهذا النوع من التنفيذ النحتي يذكرنا بالنحت البابلي على مسلة حمورابي المشهورة ، فالكتف مرتفع عن الجسم ، والوجه بشكله الجانبي يعطي مستويات مختلفة لتفاصيل الوجه وهذا النمط من المعالجة لم نجده في النحت الاشوري •

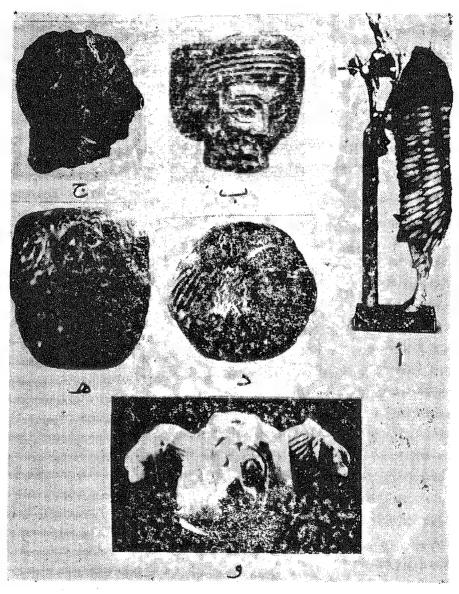
ان النحات البابلي الحديث قد النزم بهذا النهج من التجسيم فنشاهد ذات المعالجة في مسلة منحنية من الاعلى للعاهل البابلي نبو نائيد ( ٥٥٥ ــ ٥٥٥ ق٠٥) وهو اخر ملوك العهد البابلي الحديث ( لوح ٣٩ أ) ، فيظهر الملك في هذه المسلة امام بعض رموز الالهة البابلية ماسكا عصا الملوكية بالطريقة التي شاهدناها على مسلة مردوخ بـلادان ( لوح ٣٨ أ ) كما ان مقــدار

ارتفاع النحت البارز مع طريقة انجاز الوجوه هي واحدة في كلا المسلتين رغم الفاصل الزمني بينهما الذي يبلغ اكثر من نصف قرن ، ولنابو نائيد عدد من المسلات الاخرى تشابه النموذج موضوع البحث ، فقد عثر على واحدة في مدينة حران بشمال سوريا كما نعرف اخرى وجدت في مدينة تيماء بالمملكة العربية السعودية ، وهي المدينة التي عاش فيها نابونائيد ردحا من الزمن • ولكل من اشور بانيبال واخيه شمش ــ شم ــ اوكن مسلة منحوتة بالطريقة البابلية ، وكلتاهما وجدتا في بابل ( لوح ٧٧ جـ ، د ) ، فقد صور العاهلان بالنحت البارز المجسم وبوضعية امامية تقابل المشاهد وهما يحملان سلال التراب ، وهي معالجة لم نألفها في نحت المسلات من بلاد اشور ، لقد ابدع النحات البابلي الحديث في انجاز نحت الحيوانات بالنحت البارز ، وبالطابوق المقولب سواء المزجج منه كما هو الحال على جدران بوابة عشتار في بابل ( لوح ٧٠ ب ، ج ) او غير المزجج كتلك الحيوانات التي تزين شارع الموكب ( لوح ٧٠ أ ) • وهذه الحيوانات تعد جزءًا لا يتجزأ من الجدار حيث ان كــل ٠ طابوقة من الطابوق المكون لهذه الحيوانات تدخل في صلب تكوين الجدار. • والحيوانات التي تتكرر على بعض جدران الابنية في بابل هي العجل ( لوح ٧٠ أ ) والاسد ( لوح ٧٠ ج ) ومخلوق التنين المركب ( الماشرشو ) ( لوح ٧٠ ب ) • واذا اردنا ان نرجع الى الاصول التي انحدرت منها هذه الحيوانات الثلاثة فاننا بلاشك سوف نجدها باشكالها وحركاتها المتكاملة في الفن الاشوري • فالعجل والاسد نجدهما على جدران قصور دور شروكين ( لوح ٩٩ ب ، ج ) وقد نفذا بالطابوق المزجج المسطح وليس البارز كما هو الحال في بابل ( لوح ٧٠ أ ، ج ) • اما مخلوق التنين فقد ظهر على العديد من المنحوتات الاشورية ومنها منحوتتا بافيان ( لوح ٥٩ ب ) ومعلثايا ( لوح ٥٤ ج ) من زمن سنحاريب • ان تنفيذ هذه التزيينات المكونة من الحيوانات الثلاثة يعتبر من الاستعمالات الفنية المعمارية الاساسية في تزيين جدران

المباني المهمة في بابل فهي تعود الى فترة البناء الكبرى لمدينة بابل في عهد الملك نبوخذنصر الثاني ( ٦٠٥ – ٢٦٥ ق٠٥) و والطريقة التي استعملت فيها لوحات هذه الحيوانات على انها اجزاء من الجدران وكذلك كثرتها وتكرارها في اكثر من مناسبة يعيدنا الى استعمالات الطابوق التزييني الناتىء في واجهات معبد كرانداش في الوركاء (لوح ٣٨ د عد) و فاستعمال التزيينات الآجرية الناتئة ضمن بناء الجدار وتكوينه هي بلاشك طريقة بابلية ظهرت في العهد الكشي على يد فناني بلاد الرافدين وقد استمرت هذه الطريقة مألوفة في الجنوب، غير ان هناك انقطاعات في سلسلة الوصل بين النماذج التي وصلتنا، ولعل ذلك يعود الى تلف وفقدان العديد من تلك النماذج تتيجة للصيانات والتجديدات او التخريبات التي طرأت على المباني في العصور المختلفة وقد الخدارية هذه وطبقوها على جدران قصورهم في مدينة برسيبوليس والجدارية هذه وطبقوها على جدران قصورهم في مدينة برسيبوليس والجدارية هذه وطبقوها على جدران قصورهم في مدينة برسيبوليس و



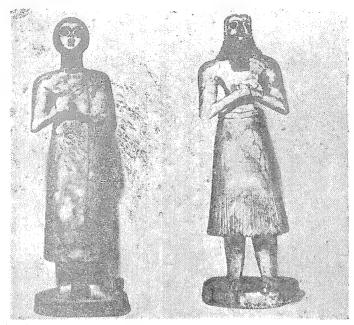
لسوح - ١

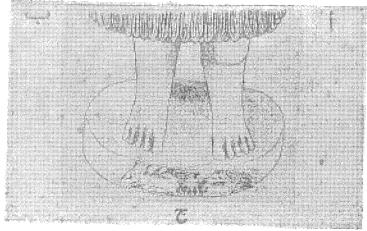


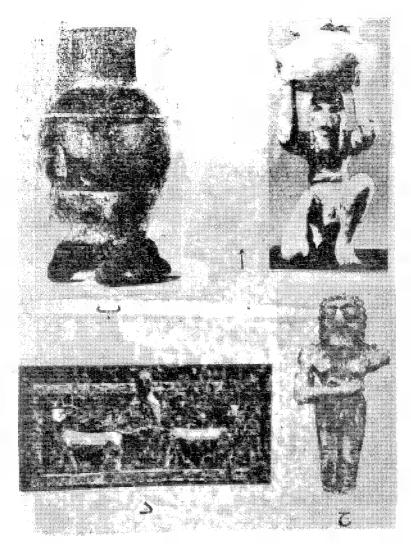
لوح - ٢



to an England



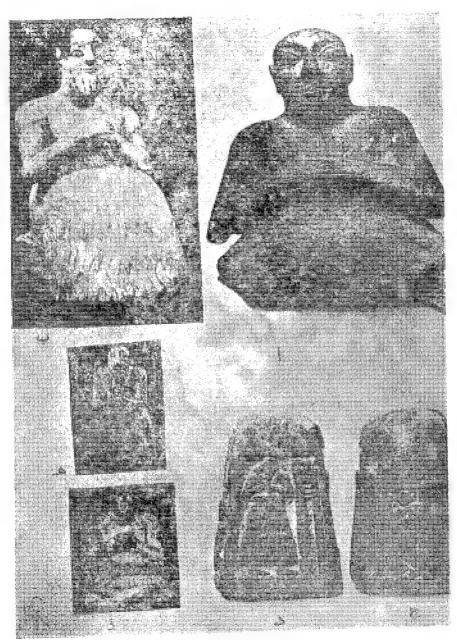




لوح ــ ٥



لوح - ٢



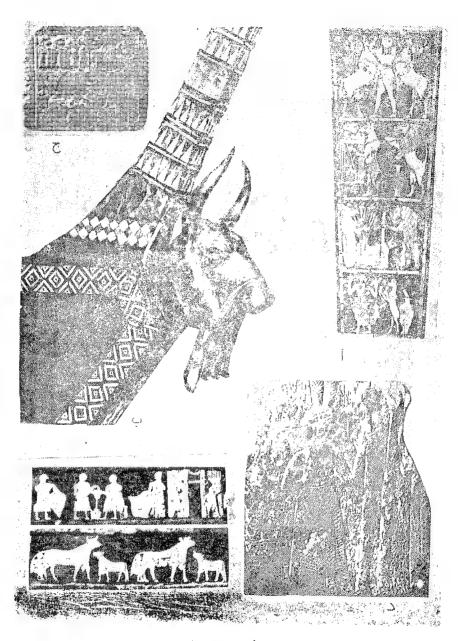
V - ح



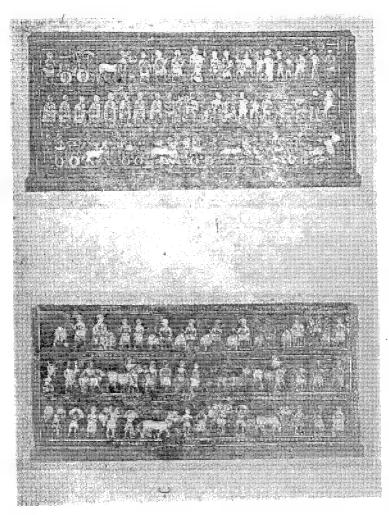
A was England



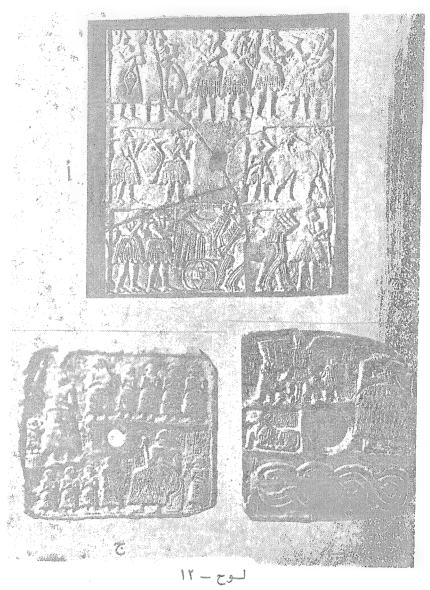
لوح ۔ ٩



لسوح سن اه ا



لسوح ــ ١١





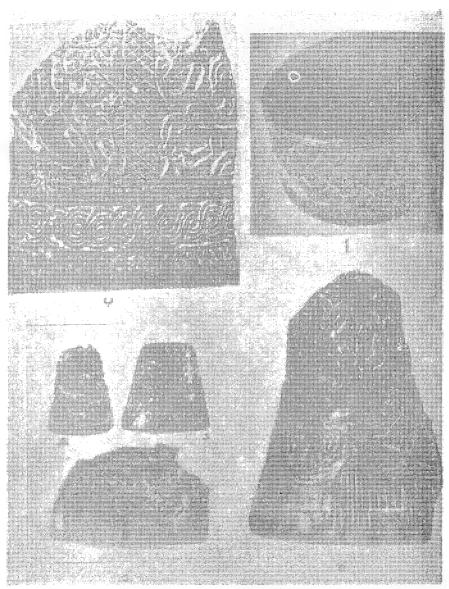
. لوح - ١٣



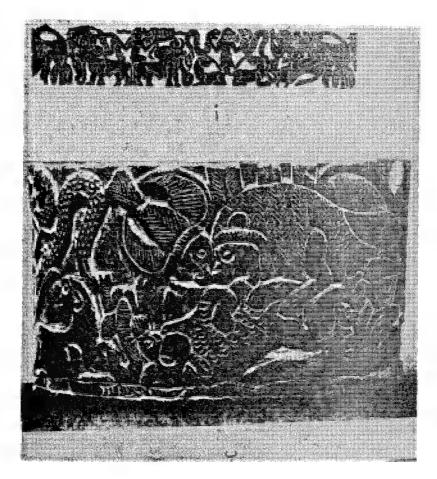
لوح - ١٤



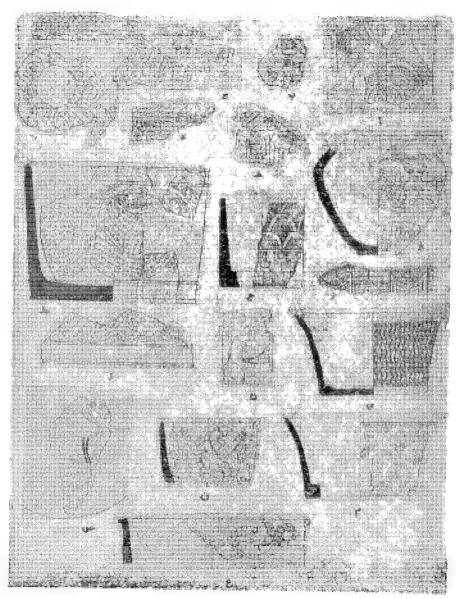
10 --- 2-3----



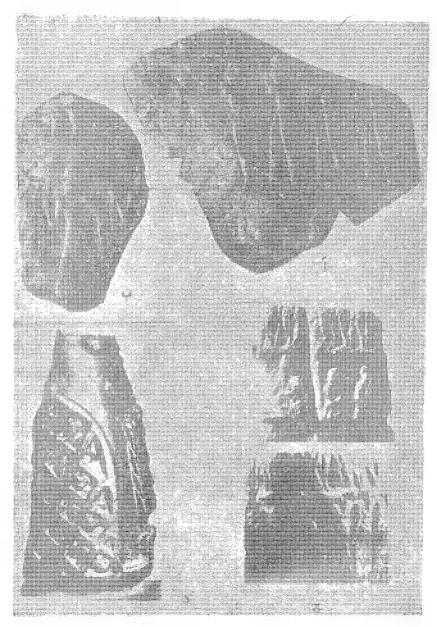
I had become your Disserved



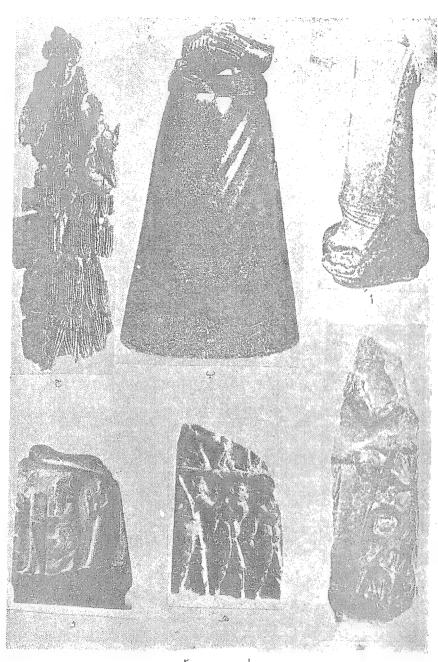
لوح -- ١٧



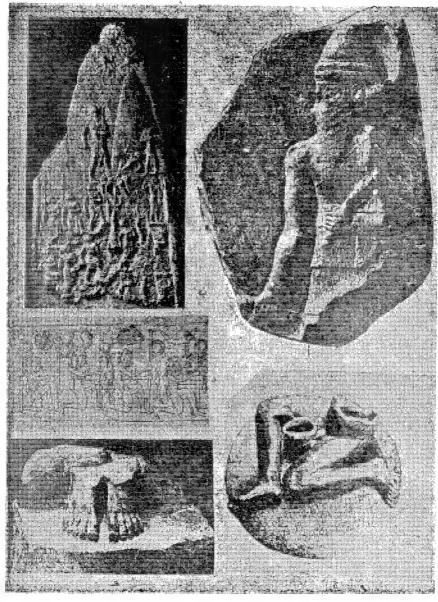
لوح - ۱۸



19 may good formal



To me to found



لوح - ۲۱



لوح - ۲۲



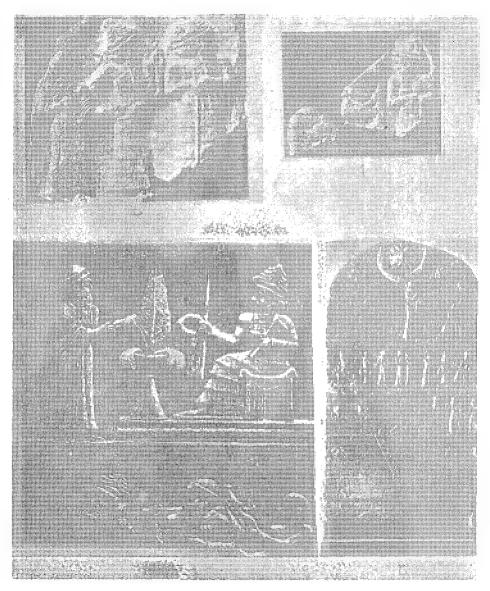




لوح - ٢٥



لوح - ٢٦



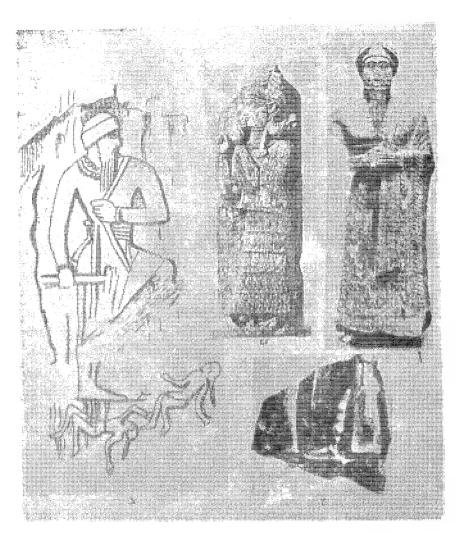
Luc 2 VY



11 - C - 17



لوح - ۲۹



۳. س حا





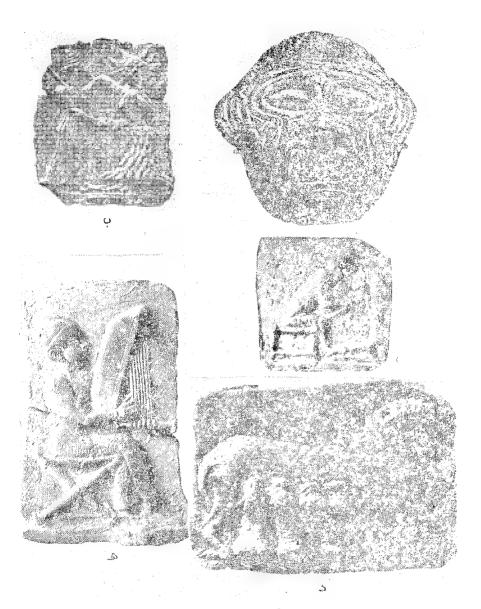
WY was Zangamid



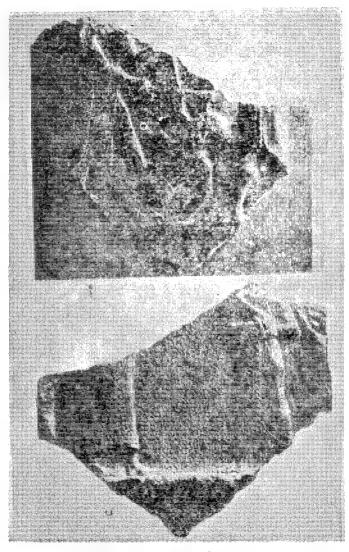
لوح - ٣٣



لوح - ۲۴



لوح ـ ٣٥

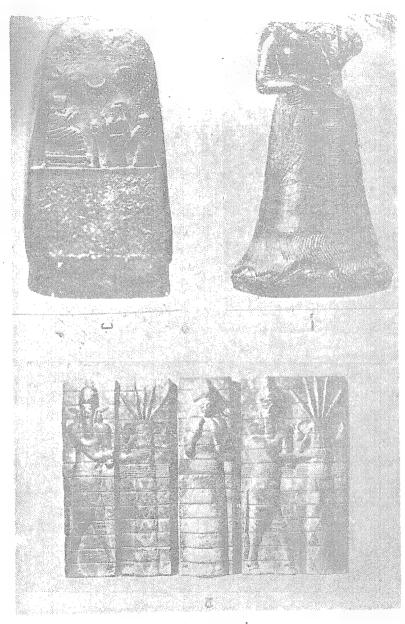


لوح - ٢٦

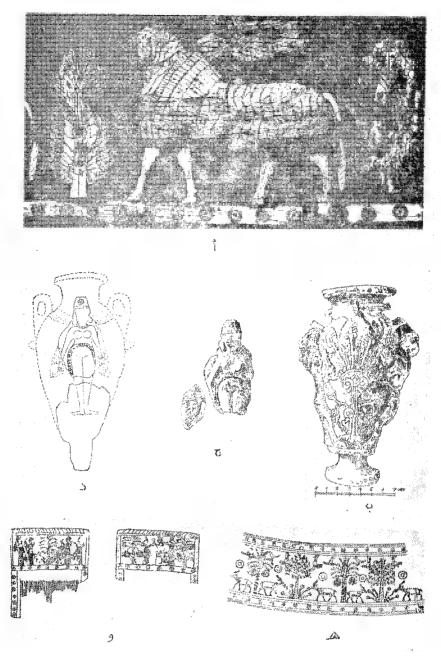




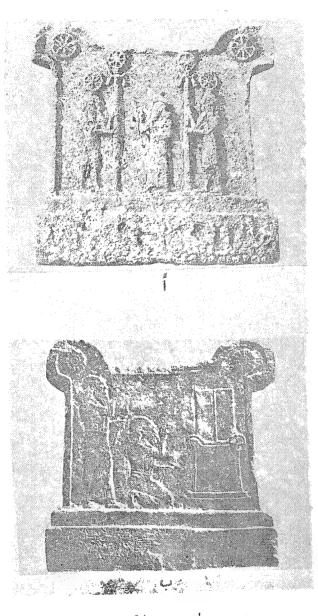
لوح - ۲۸



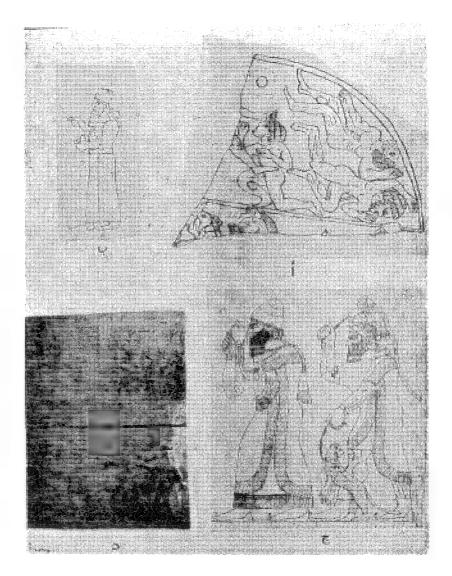
49 am Como



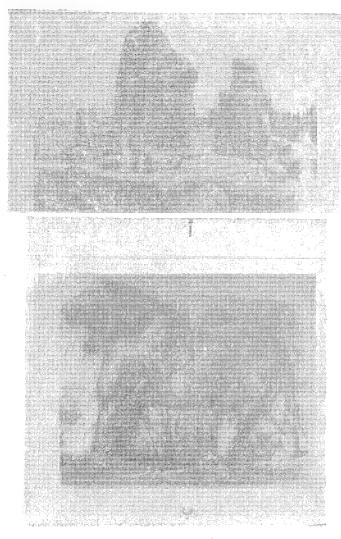
لـوح ـ ٠ ٤



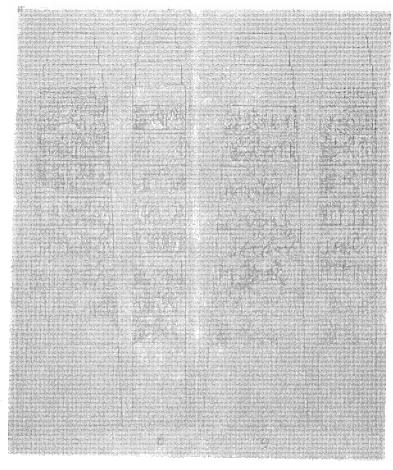
الوع ١١٤



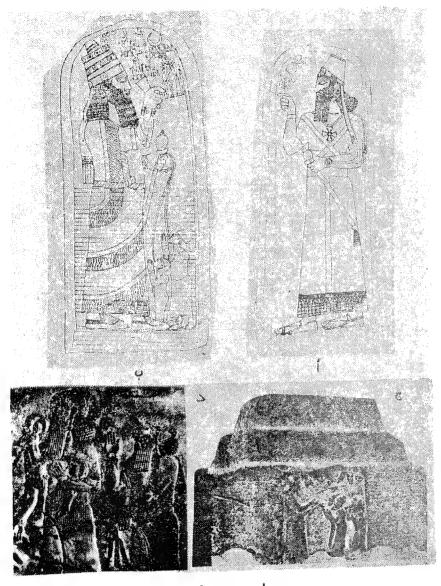
لوح - ٢١



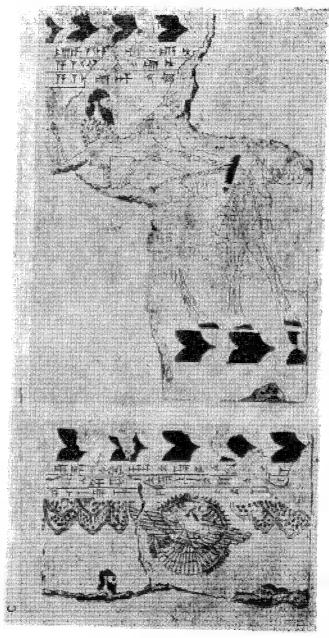
Et un majuri



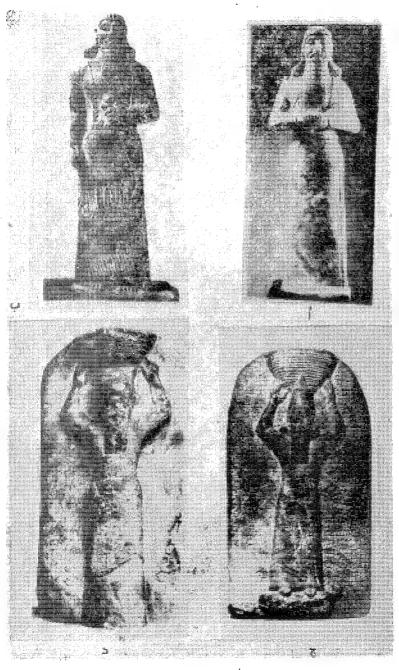
£ { ... c. ... } }



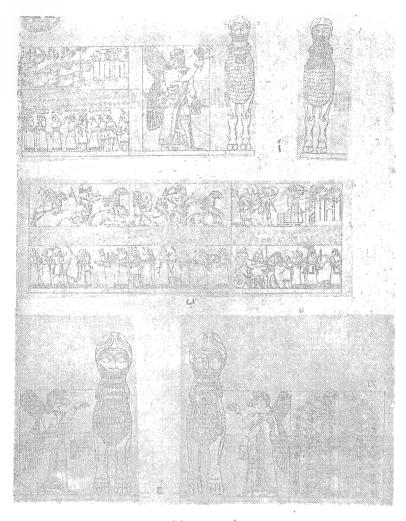
لسوح ـ ٥٥.



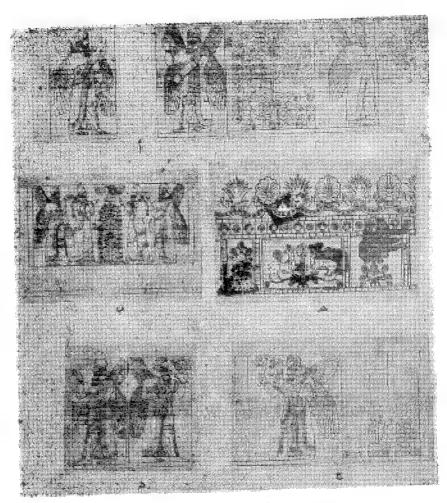
لوح - ٢٦



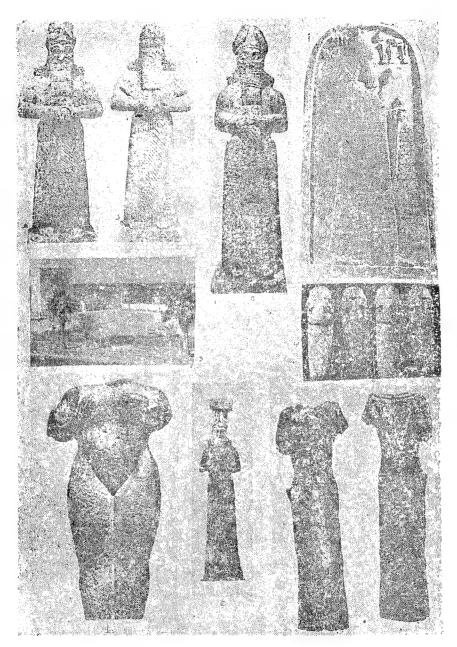
لوح \_ ٧٤



the man A.

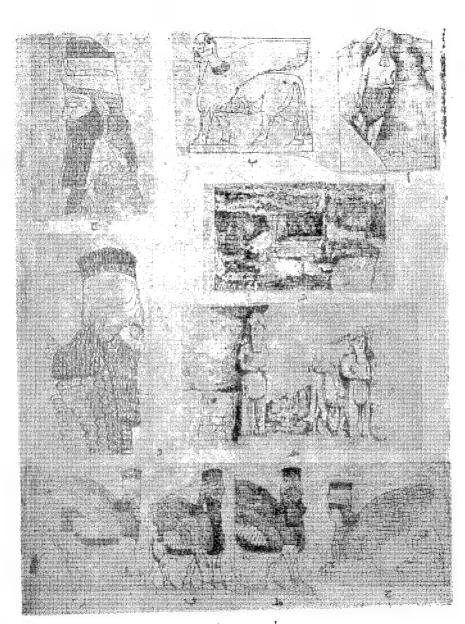


لسوح – ۲۹

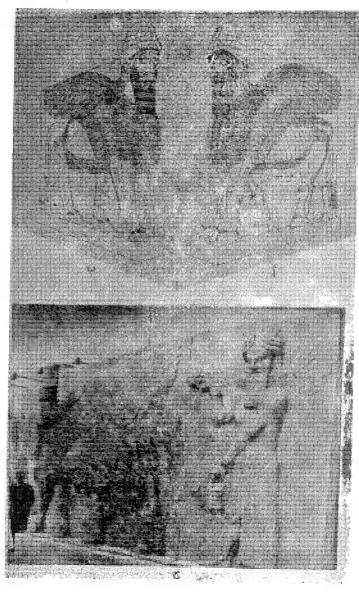


لوح ـ .ه

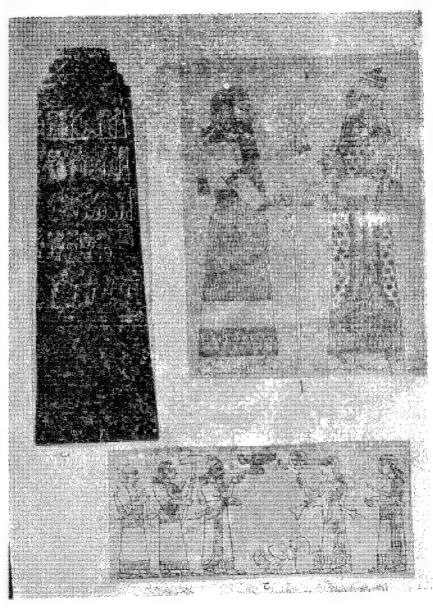




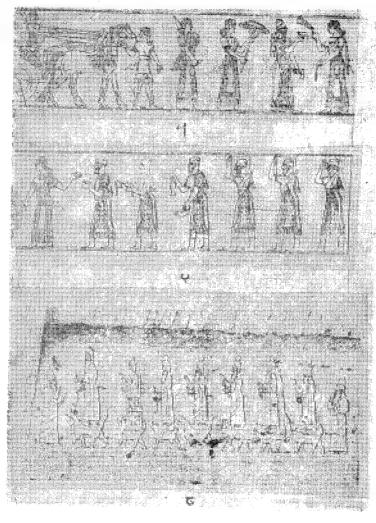
لوح - 10



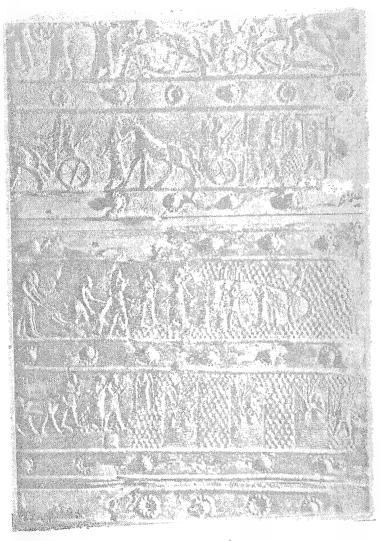
لوح - ٢٥



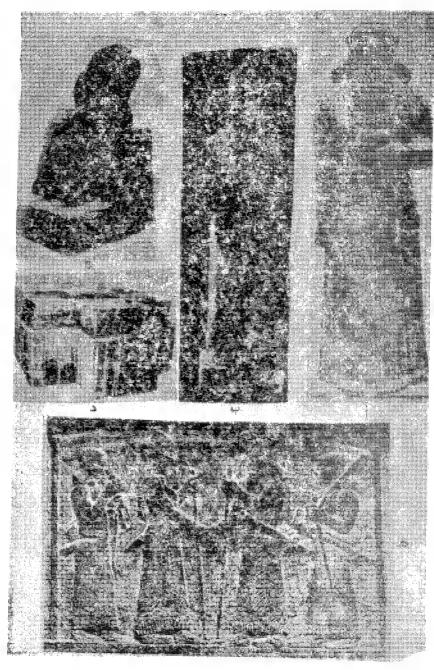
لوح - ٣٥



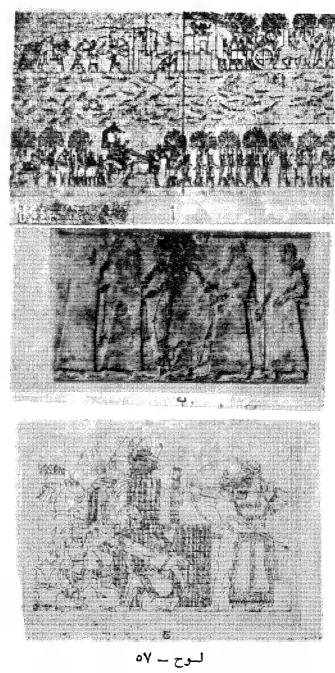
لسوح ــ ١٥

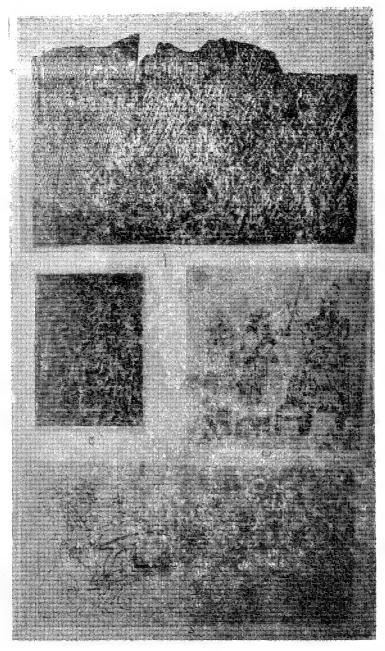


00 --- 2---

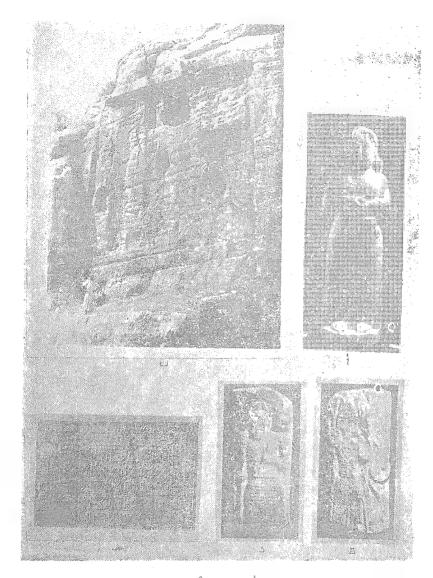


لوح - ٥٦

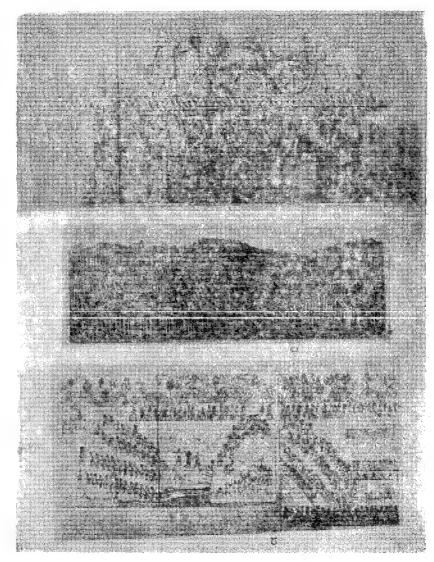




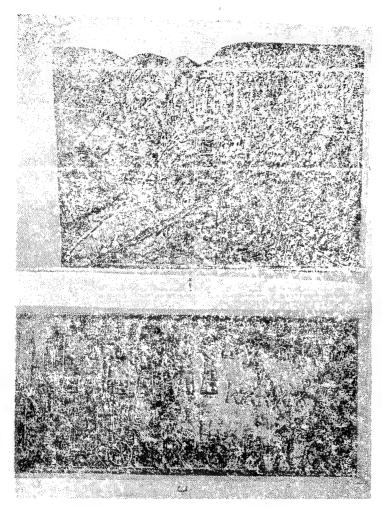
لوح ـ ۸٥



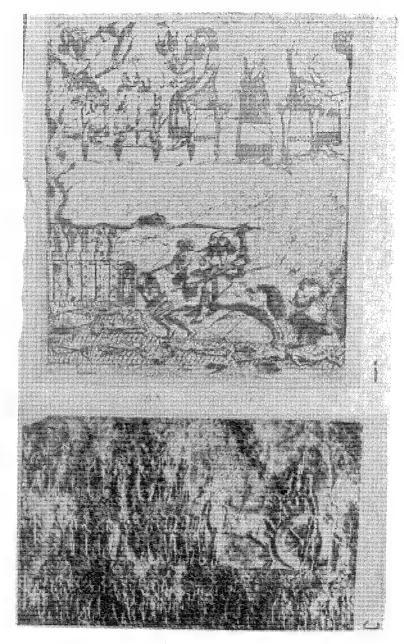
og me gand



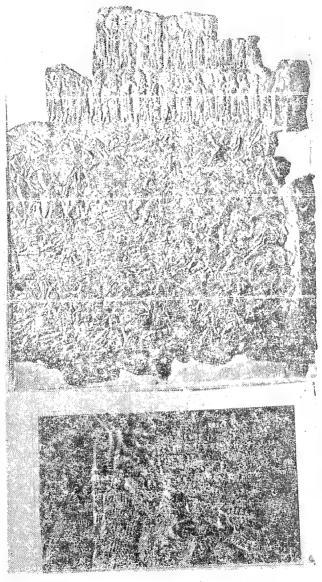
الوح ...٢



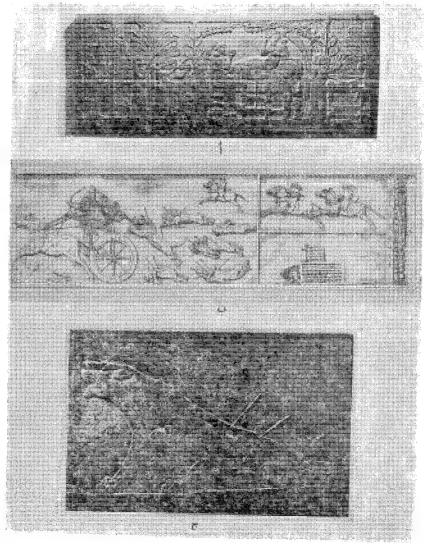
لوح - 11



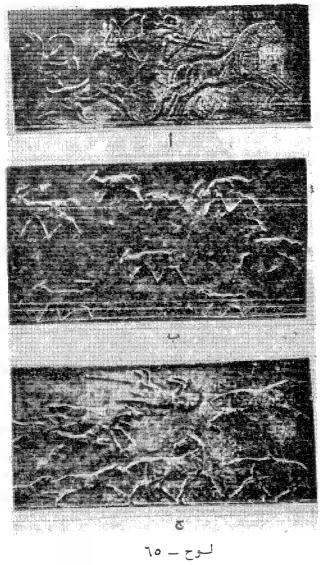
لسوح -- ۲۲

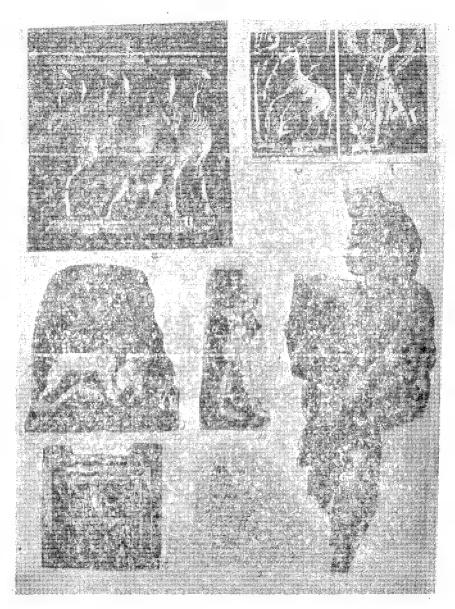


Les - 75

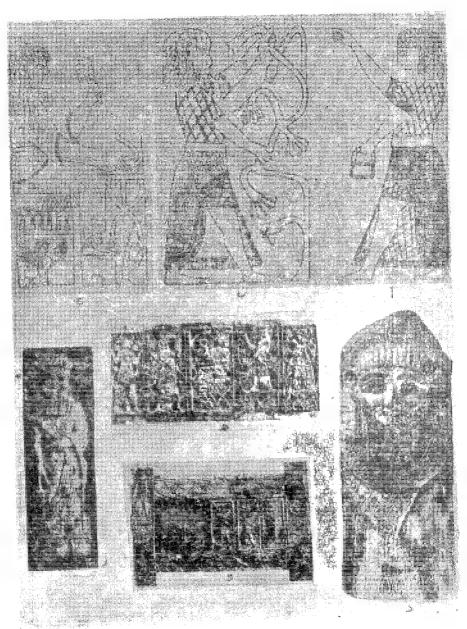


لوح ـ ١٢

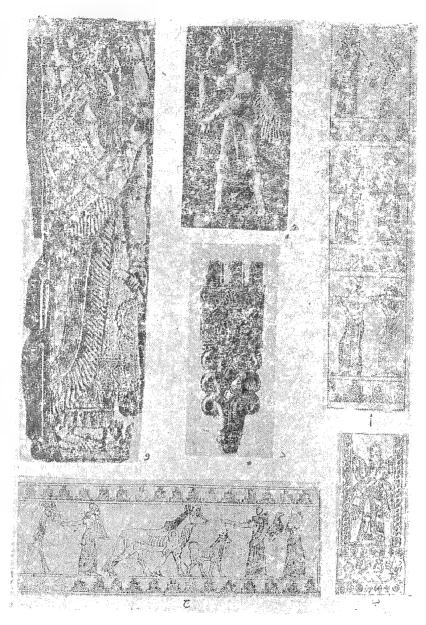




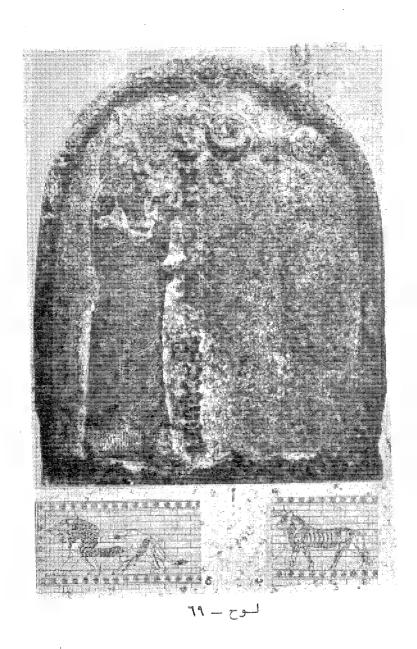
لـوح – ٦٦



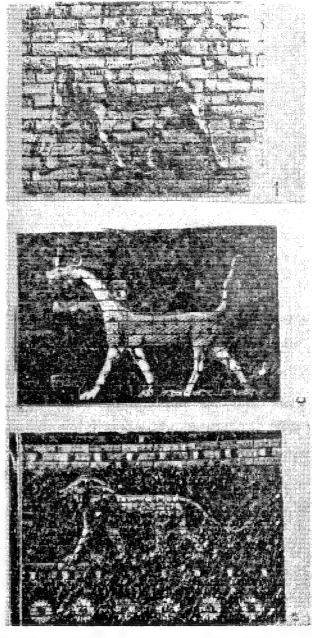
لوح - ٧٢



لوح - ۱۸



14.



لوح - ٧٠

## المراجسع

- 1- AKURGAL, E. The Art of the Hittites, London, 1962.
- 2- ANDRAE, W. Das Wiedererstandene Assur. Leipzig, 1938.
- 3- BAQIR, T. Tell Harmal, a preliminary report. In Sumer,. (1946).
- 4- FRANKFORT, H. The Art and Architecture of the Ancient Orient, London, 1954.
- 5- FRANKFORT, H. Sculpture of the Third Milliennium.

  B.C. from Tell Asmar and Khafajah (O.I.P. XLIV) Chicago, 1939.
- 6- FRANKFORT, H. More Sculpture from the Diyala Region. (O.I.P. LX) Chicago 1943.
- 7- GADD, C.J. The Stones of Assyria, London, 1936.
- 8- LAYARD, A.H. Nineveh and Babylon, London, 1853.
- 9- MADHLOOM, T. The Chronology of Neo Assyrian Art, London, 1970.
- A. Madhloom, T. Nineveh, in Sumer, Vol. 23 25 (1963-1965)
   PP. 76-81, PP. 45-52, 43-58.

- 11- BROPYLAEN KUNSTGESCHICHTE, BAND. 14 BERLIN. 1975.
- 12. MALLOWAN, M.E.L. Nimrud and its Remais. 2 Vols. London, 1966.
- 13- MOORTGAT A. The Art of Ancient Mesopotamia, London 1969.
- 14- PAROT, A. Mission Archéologique de Mari II, palais. Ducuments et Monuments Paris, 1959.
- 15- PAROT, A. Sumer, London, 1960.
- 16- SAFAR, F. Asure, Baghdad, 1960.
- 17- WOOTTON, J.E. Sumerian statue from Tell Aswad. Sumer 1965. xxi, P. 113.
- 18- CAMBRIDGE ANCIENT HISTORY, Vol. III, IV, Cambridge, 1929, 1939.
- 19- LUCKENBILL, D.D. Ancient Records of Assyria and Babylonia, Chicago. 1926.

## \* \* \*

- ١٠ بصمة جي ، الدكتور فرج . كنوز المتحف العراقي ، الجمهورية العراقية،
   وزارة الأعلام / مديرية الاثار العامة ، السلسلة الفنية ١٧ .
  - ٢ ــ مظلوم ، الدكتور طارق عبدالوهاب .
- \_\_ حفريات تل الولاية في اواء الكوت ، سومر ١٦ (١٩٦٠) صفحة ٢٦-٢٢
- \_\_ دراسة لتمثال اكدى من البرونز ، سومر (٣٢) (١٩٧٦) صفحة ٤١هـ ٠ ٤٨-
- \_\_ نينوى ، سومر المجلدات ٢٣\_٢٥ ( ١٩٦٥ \_ ١٩٦٩ ) ص ١٤٠-١٤٠ وصفحة ٤٩ \_ ٢٢ وصفحة ٨١ \_ ٠٠ .
- \_\_\_ استطلاعات اثرية في محافظة السليمانية ، سومر ٢٦ ( ١٩٧٠ ) صفحة ٧٤٧ \_ ٣٥٩ .

- سلمان وسليم طه التكريتي ، الجمهورية العراقية ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة سلسلة الكريتي ، الجمهورية العراقية ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة سلسلة الكتب الفنية ٣١ ، مطبعة الاديب البغدادية .
- ع بوريس زاينز: اواني الحجر الصابوني بمتحف الرياض ، مجلة اطلال ،
   حولية الاثار العربية السعودية ، العدد ٢ ، ١٩٧٨ صفحة ١٠٩٠ .

## والمجيم والماكس

## النحت في العصرين السلوفي وَالفرني

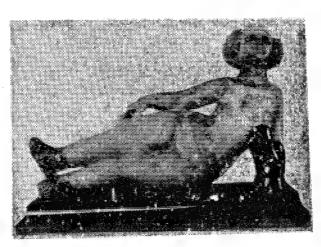
د ۔ واش اسماعیل الصالمی

كلية الآداب \_ جامعة بغداد

أعتمد الفنانون عامة والنحاتون بشكل خاص في تناجاتهم الفنية على المواد المتوفرة محليا ، كما فعل معماريو هذا العصر والعصور اللاحقة وحتى فترة ظهور الاسلام في استعمال المواد المحلية في تشييد الابنية ، فقد استعمل الفنان الطين في صنع العديد من التماثيل الصغيرة والالواح ووضعت في افران خاصة ، في معظم الاحيان ، لشيها لتصبح فخارا صلبا ، وكان الفنان العراقي القديم قد أبدع في صنع مثل هذه التماثيل والالواح الفخارية وبأحجام مختلفة ولمواضيع شتى منذ اقدم العصور ، واستعمل البرونز ايضاً في صناعة بعض التماثيل الصغيرة ايضاً واستخدم الزجاج في عمل الفسيفساء فقد عثر على قطع زجاجية صغيرة في مواقع عديدة كالعضر وسلوقية وهي تعكس صناعة الزجاج المزدهرة ، وتعامل الفنان مع الحجر وسلوقية وهي تعكس صناعة الزجاج المزدهرة ، وتعامل الفنان مع الحجر البضاً وبكافة انواعه عند توفره بالقرب من مراكز المدن فقد عثر على مقالع

لحجر الحلان قريبة من مدينة الحضر ، فلذلك استخدم في نحت التماثيل والالواح اضافة الى تشييد الابنية ، اما المرمر فكان نادرا واستخدم نوع من المرمر الرمادي اللون يطلق عليه المرمر الموصلي في نحت بعض الناثيل المهمة في مدينة الحضر وانواعه الابيض اللون الذي كان يستورد من مناطق البحر المتوسط وفي بعض الاحيان على شكل تماثيل كاملة النحت ، اما الرخام فقد كان نادرا ايضا واستعمل لصنع الزهريات والتماثيل والصغيرة .

لقد وصلتنا نماذج معدودة مصنوعة من الحجر او المرمر من النحت السلوقي وهي تشمل تماثيل صغيرة لالهات اما عارية (شكل / ١)



شکل - ۱

بوضعية مضطجعة على الجانب او واقفة مرتدية كامل ملابسها (شكل / ٢) وعلى البعض منها بقايا الوان وقد عثر عليها في مواقع مختلفة من العراق وبخاصة سلوقية التي عثر فيها ايضا على كميات كبيرة من الدمى الفخارية



شــکل ــ ۲

حيث تعتبر امتدادا طبيعيا لعمل الفنان العراقي القديم وقد زاد في بعض مواضيعها لتلائم معتقدات العصر فقسم منها يمثل آلهة اغريقية كهرقل وزوس ( ابولو وأثينا ) وغيرهم في وضعيات واشكال تعكس معتقدات الاغريق الدينية ، وقسم آخر يمثل اشخاصاً يعزفون على مختلف الآلات الموسيقية ونسوة تحمل اطفالا على صدورهن ( شكل / ٣ ) وبوضعيات الموسيقية وقسم اخر من هذه الدمى الفخارية عملت على اشكال حيوانات كالحصان والخنزير والارنب وما شابه لتستخدم لعبا للاطفال .

يتميز اسلوب النحت الهلنستي ـ السلوقي ببعض السمات التي جعلته



شــکل \_ ٣

يختلف عن اسلوب النحت العراقي القديم فقد تميز النحت الهلنستي بالوضعية الرشيقة للاشخاص وبوضعيات متعددة ، فبالاضافة الى الجانبية التي امتاز بها النحت العراقي القديم هناك الوضعية الامامية وشبه الامامية وتميز ايضا بالانطباعية وفي ملء الفراغات ملا فنيا ، وفي تقليد الطبيعة سواء في نحت الاشخاص او الحيوانات وكان لهذا الاسلوب في النحت اثر كبير على الفنان العراقي القديم في العصر الفرثي والذي اتصف النحت فيه باعتماد الوضعية الامامية الجامدة وبخاصة في اللوحات او المناظر الروائية وفيها الوضعية الامامية الجامدة وبخاصة في اللوحات او المناظر الروائية وفيها

يصور الاشخاص سواء مثلوا بسرا أم الهـة وهم يحملقون في المشاهد دون ان يعير النحات او الرسام التفاتة الى وضعية حركتهم او للاعمال التي يؤدونها في المشهد ، او للعلاقة فيما بين الاشخاص الاخرين في اللوحــة الواحــدة .

لفد كانت هذه الوضعية الصفة الاساسية للفن لثلاثة قرون متعاقبة وكانت مدار بحث ومناقشة العديد من المختصين الذين قدموا آراء متباينه ومتناقضة حول أصلها ولكنهم لم يقدموا اقتراحا او شهرحاً مقنعاً ولقه مرفن النحت في هذه الفترة بمرحلتين رئيسيتين تطور خلالهما وفي المرحلة الاولى كان الفنان ينتقي ويستوحي اسلوبه الخاص من اساليب الفن انعراقي القديم واسلوب الفن الهلنستي المعاصر ، أما المرحلة الثانية فحدث فيها امتزاج والتحام بين هذه الاساليب فكونت اسلوبا واضحاً مترابطاً متكاملا وقد شاع استعماله منذ نهاية القرن الاول قبل الميلاد وبخاصة في العراق وسوريا واستعماله منذ نهاية القرن الاول قبل الميلاد وبخاصة في العراق وسوريا و

ولقد واجه الفنان في بداية العصر مشكلة استيعاب تأثير الفن الهلنستي وهناك اشارات ضئيلة الى هذا الاستيعاب في القرن الاول قبل الميلاد واستمر اعتماد الاسلوبين معا وبشكل متنوع ويظهر ذلك واضحا من خلال بعض الدلائل الفنية فقد عثر على شاهدي قبرين في مدينة آشور يعود تاريخهما استادا الى دلائل مدونية ، الى سينة ٨٨ / ٨٨ قبل الميلاد وتظهر في نقوش الشياهدين صورة شخص ملتح يرتدي قميصا وسيروالا صور بالنحت البارز الواطيء وبالوضعية الجانبية وتظهر على اللوحة بعض الرموز الدينية السابقين من ناحية آسلوب النحت ولكن مع اختلاف في وضعية نحت الشخص التي نقشت صورته بوضعية امامية ويمكن اعتبار النحت المنقوش على هذه الشيواهد او المسلات بداية لاعتماد الوضعية الامامية ، اذا اخذنا بنظر الاعتبار صحة تاريخ الشاهدين الاولين ، ان الادلة التي تقدمها المسلات

الى الامامية الا انها لا توضيح بشكل جيد الوضعية الجانبية الى الامامية الا انها لا توضيح بشكل جيد الوضعية الامامية التي نساعت في العراق وسوريا وايران في النحت وبخاصية في اللوحات الروابيسة .

ومن الممكن ان يؤرخ التغيير الى الوضعية الامامية في بعض المدن أسورية المعاصرة ، ففي تدمر عثر على كســـر من لـــوح منقوش تحت انقاض معبد بل الذي يعود تاريخ بنائه الى عام ٣٢ ميلادي ونلاحظ على هذا اللوح مناهد لاشخاص بوضعية جانبية يقتربون من كاهن يقدم القرابين وقد نحتت صورته بوضعية امامية ، أما تاريخ هذه القطع فمن المرجح انه يعود الى بداية الفرز الاول قبل الميلاد • اما في دورايرويس فقد كانت الوضعية الامامية هي الفاعدة السائدة في النحت منذ القرن الاول الميلادي كما يستدل على ذلك من منحوتات مهمسة عثر عليها من خلال الحفائر الاثريسة ولم نعثر على منحوتات بالوضعية الامامية في مدينة الحضر تؤرخ قبل القرن الثاني الميلادي عدا منحوتة واحدة تجمع بين الوضعيت ين عثر عليها في منطقة البوابة النمالية وهي تقدم دليلا على اعتماد الوضعيتين • لقد طرحت نظريتان رئيسيتان حول اصل الوضعية الامامية ، فالاولى تنص على الاصل الشرقى لها . حيث استعملت تلك الوضعية في شمال وادي الرافدين خلال القرن التاسع والثامن ق٠م وان القبائل الرحل الفرثية قد تبنت تلك الوضعيــة وجعلتها قاعدة ونشرتها في مناطق سيطرتها ومن ضمنها العراق • والثانية تشير الى أن الفن الهلنستي استطاع التغلغل وبالتالي التأثير على الوضعية الجانبية التي كانت سائدة في فن النحت في الشرق الادنى القديم وتمثيل الانخاص بوضعيات امامية او شبه امامية عندها استغل فنانو الشرق هذه الحرية وغيروها الى وضع امامي جامد ٠ تناولت الدراسات العديدة التي قام بها المختصون مناقشة هاتين النظريتين ولم يعثروا على الدلائل الاثرية

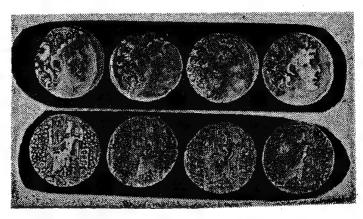
التي تؤكد وبشكل قاطع أيا من الاقتراحين ، ولكننا نشير الى اهمية مناطق شمالي وادي الرافدين التي سكنتها القبائل الارامية ونحتت قسما مسن منحوتاتها بالوضعية الامامية ، وهي ترتبط بالمظاهر الحضارية الاخرى للمجتمع في تلك الفترة ، فالقبائل العربية التي سكنت سوريا ووادي الرافدين قد اعتبرت انتصار آلهتها انتصارا لها على الالهة الاغريقية السلوقية التي فشلت في تقديم الحماية لمتعبديها ، فلذلك طغى شعور بالثقة بين السكان الذين كانوا خاضعين للحكم السلوقي، وهذا الشعور القومي المرتبط بالمباديء الدينية والفلسفية التي تؤكد اهمية الفرد ادى الى دفع القبائل العربية الى الدينية والفلسفية التي تؤكد اهمية الفرد ادى الى دفع القبائل العربية الى الشرق القديم الى تقديم اله حام منقذ فنحته بالوضعية الامامية ، وبهذه الوضعية نحت الشخص المهم اذا كان إلها او متعبدا على التماثيل التدمرية الاولى ،

وخلاصة القول ان الوضعية الامامية قد ظهرت في اعالي وادي الرافدين في القرن الاول قبل الميلاد ، واعتمدت بعد ذلك في النحت والتصوير بصورة دائمية خلال العصر الفرثي واصبحت تتيجة للتطورات الحضارية تقليدا مهما وواسطة فعالة لايجاد الصلة الروحية والدينية المباشرة بين الاشكال المصورة على اللوحات الفنية سواءا كانت تمثل الهة ام بشرا وبين المشاهد واستسراعتماد هذه الوضعية في النحت والتصوير حتى سقوط الفرثيين على يد الساسانيين ، واما في الغرب فقد استعملها فنانو الفترة المسيحية الاولى واستمرت حتى بداية عصر النهضة ،

من خلال اعمال التنقيبات الاثرية التي اجريت في العديد من المواقع والطبقات التي ترجع بتاريخها الى هذا العصر اكتشفت اعداد كبيرة من الدمى الفخارية والتي تمثل الهة ومتعبدين بوضعيات مختلفة ونسوة عاريات أو يحملن اطفالهن على صدورهن وحيوانات استعملت لعبا للاطفال وغيرها و

وعثر على القليل جدا من التماثيل المصنوعة من الحجر ومعظمها ايضا يمثل نسوة أو الهات واقفات أو مضطجعات على جنبهن ولكن معظم التماثيل والالواح الكبيرة المعمولة من مختلف أنواع الحجر التي وصلتنا جاءت نتيجة أعمال الحفائر الاثريدة في مدينة الحضر والتي سنخصص فصلا لاحقا لاستعراضها م

وتمثل صناعة النقود مظهرا مهما من المظاهر الفنية التي سادت في هذه. الفترة السلوقية - الفرثية ، وكانت النقود قد اخترعت في ليديا الواقعنة في غرب أسيا الصغرى خلال القرن السابع قبل الميلاد وانتشرت الى بلاد اليونان عبر الجزر الايجية حيث ضربت من الذهب والذهب الابيض والفضة ، واصبحت النقود للاغريق اداة ذات اهمية سياسية فعالة اضافة لاهميتها التجارية ، وبدأت مدن الاغريق في التنافس خاصة وانها كانت تمر بمرحلة ازدهار مادي من خلال تأسيس مستعمرات على كافة سواحل البحر المتوسط وظهرت الاوزان المختلفة ونقشت الاشكال والرموز بالنحت البارز على وجهي المسكوكة • وكما انتشرت الى الغرب وصلت الى الشرق من ليديا حيث ضرب. الاخمينيون نقودا ذهبية وفضية في حدود عام ٥٠٠ قبل الميلاد وتأثرت دور ضربها بالطراز الاغريفي الايوني خاصة بعد غزوهم لتلك المناطق الساحلية من اسيا الصغرى • وبغزو الاسكندر للشرق ، ضربت النقود على الطراز الاغريقي وتأسست دور للضرب في مختلف المناطق التي سيطر عليها وكانت. الاوزان التي اعتمدها الاسكندر حسب المقياس الاثيني او الاتيكي التي سبق لابيه ان استخدمها ضرب الاسكندر نقودا ذهبية ولكن الغالبية منها كانت فضية حيث اصبحت الدراخمة الوحدة القياسية واصدر ايضا « تتراد راخم » الاربع دراخمات وعملات صغيرة تمثل اجزاء الدراخمة وسمكت. ايضًا نقود من البرونز أو النحاس • أورث الاسكندر تصميمًا خاصًا للنقود حيث فضل نقش رأس الاله الجانبي متجها الى اليمين على وجه المسكوكسة ووضع صورة كاملة لاله مع كتابة على القفاء واستمر السلوقيون على سك نقود الاسكندر حتى بعد وفاته لاسباب سياسية بحتة عند حصول الاضطرابات وبخاصة في المناطق البعيدة عن الادارة • ولكن الوضع السياسي ادى بالتالي الى قيام السلوقيين بتغيير جذري في سك النقود حيث تطلبت الحاجة الى ضرورة تميز حاكم عن اخر بوضع صورته على وجه النقد مما ادى الى مسيطرة الحاكم التامة على دور الضرب • واحتلت صورة الله اغريقي قفا على دور الضرب • واحتلت صورة الله اغريقي قفا على دور الورس او ابولو او هرقل (شكل / ٤) وتأثر

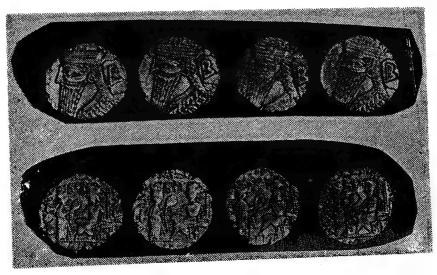


شكل ـ ؟ ... خقود سلوقية وجدت في مدينة الحضر

الفرثيون بأسلوب السلوقيين في سك النقود فعندما بدأ مثراداتس الاول ( ١٧١ - ١٣٨ ق٠م) يسك نقودا رسمية خاصة بالدولة الفرثية اعتمد في ذلك على طراز النقود السلوقية وعلى الاساليب الفنية لنقود دويلات محلية شبه مستقلة كانت تابعة للسلوقيين وتبنى القياس الاتيكي للعملة واللغة الاغريقية في سك نقوده وفي نفس دور الضرب في المدن التي استولى عليها • فلهذا اختلفت الاشكال المنقوشة على نقوده حسب المناطق الجغرافية حيث تأثرت

بالاساليب الفنية المحلية ، ومع ذلك فانه استطاع ان يميز نقوده عن نقود غيره بنقش رأسه متجها الى اليسار بدلا عن اليمين، ما عدا بعض عملاته التي سكت حسب الاسلوب الاغريقي ، ووضع زوس الجالس متجها الى اليمين على قفا نقوده وأضاف تاريخا على بعض نقوده وبخاصة العملة ذات الاربع دراخمات (تتراد راخم) ونقش عبارة للملك الارشاقي العظيم باللغة الاغريقية دون ذكر اسمه وفضل مثراداتس الشكل الاغريقي لنقش رأسه الذي جعله بلحية وباكليل يدور حول رأسه ووضعه على وجه المسكوكة اما على القفا فقد نقش شخصا جالسا بدون لحية حول رأسه اكليل ويحمل سلاحا من المحتمل اله يمثل الها او قد يكون احد أسلافه المؤلهين .

اتبع باقي ملوك الفرثيين هذه المواصفات التي اعتمدها مثراداتس الاول دون اجراء تغييرات جوهرية عليها (شكل / ٥) ، واذا ما حصلت تغييرات

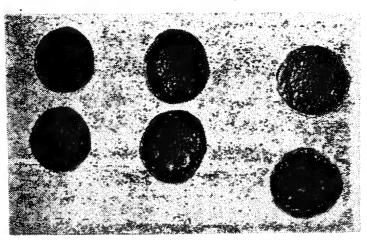


شكل ـ ه نقود فرثمية عثر عليها في مدينة الحضر

فأنها قد تعني عدم الاستقرار السياسي وان العرش الفرثي بات مهددا و واتشر استعمال النقود البرؤنزية بشكل كبير في جميع مناطق المملكة منذ زمن مثراداتس الاول ونقشت عليها اشكال متنوعة وبخاصة في الفترة بين ٥٠ ق٠٩ صـ ٥٠ ميلادي والتي تضمنت الهة اغريقية وطيوراً وحيوانات أو آنية كبيرة وفي بعض الاحيان نقشت صورة بناية او يد تحمل صولجانا او رأس الملكة وحصل تدهور تدريجي واضح في سك النقود خلال الثلاثة قرون التي اعقبت موت مثراداتس الثانيي ( ٨٧ ق ٠ م ) فقد زادت نسبة البرونز المضاف الى النقود الفضية وحصل تشويه في الكتابة الاغريقية ، ربما يعزى سبب ذلك الى عدم فهم ضارب السكة لتلك الكتابة واضاف ولجش يعزى سبب ذلك الى عدم فهم ضارب السكة لتلك الكتابة واضاف ولجش الاول ( ١٥ – ٧٧ م ) بعض الحروف الارامية ثم اصبحت الارامية اللغة الشائعة المنقوشة على النقود منذ زمن مثراداتس الرابع ( ١٢٨ – ١٤٧ م ) الشائعة المنقوشة على النقود منذ زمن مثراداتس الرابع ( ١٢٨ – ١٤٧ م ) الشكالا محورة وبعيدة عن الواقع والشكالا محورة وبعيدة عن الواقع والشكالا محورة وبعيدة عن الواقع و

اثرت صناعة النقود الفرثية على سك نقود الولايات التابعة للملكة اضافة الى المقاطعات المجاورة ، فمملكة كراسيني ( ميسان ) التي اسسها هيسياوسينس في حدود عام ١٤١ ق٠م ربما بموافقة السلوقيين قد ناصبت العداء للحكام الفرثيين وحافظت ، في بعض الاحيان ، على روح من الاستقلالية ادى بالتالي الى تبني حكامها اسلوب نقش النقود السلوقي في وضع الرأس الجانبي متجها الى اليمين وحوله اكليل على الوجه وصورة هرقل واقفا على القفا ، ثم حصل تبدل في وضعها السياسي اتبع على اثرها طراز النقود الفرثي وما صاحبه من تبديل الى الاحرف الارامية اضافة الى التدهور التدريجي في الصناعة والاسلوب ، واصدرت مدينة الحضر نقودا برونزية في فترة

متأخرة من تاريخها وربما كان بدافع من الرومان بدليل احتوائها على الحروف اللاتينية SC على قفاها والتي قد تعكس ايضا فترة تحالف الحضريين مع الرومان خلال الاعوام ٢٢٠ – ٢٤٠ / ٢٤١ ميسلادي (شكل / ٢)



شسکل ۔ ٦ نقود مدينة الحضر

ويظهر على وجه المسكوكة الحضرية رأس الآله شمش وحوله هالة وعلى القفا يظهر نسر ناشر الجناحين مع الكتابة الارامية «حطرا دي شمش » والتي تعنى « الحضر مدينة الآله الشمس » •

واعطى الحكام الفرثيون كما كان السلوقيون قبلهم امتيازا لبعض المدن بسك نقود برونزية صغيرة لاستعمالهم الخاص ربما لارضاء الجاليات الاغريقية التي استوطنت فيها • فقد اصدرت مدينة الوركاء نقودا برونزية صغيرة منذ زمن الملك السلوقي انطيوخوس الرابع وحتى فترة حكم مثراداتس الثاني • وسكت سلوقية نقودا خاصة بها بعد سيطرة مثراداتس

الاول عليها وعلى بلاد بابل حسب المواصفات السلوقية استمرت حتى حدود عام ٢٤ م عندها حجب عنها هذا الامتياز ولكنها اصدرت نقودا عند قيام التورات فيها على الحكام الفرثيين • واصدرت نينوى نقودا صغيرة عندما منحها مثراداتس الثاني امتيازا خاصا ربما كان لتقوية مركزه في شههالالعسراق •

نستخلص مما سبق ان الفن في العراق خلال هذه الفترة قد اتسم بصفات مهمة اهمها اعتماد الوضعية الامامية في النحت والتصوير والتي اصبحت القاعدة العامة وقد استبعدها الحكام الساسانيون ورجعوا الى الوضعية الجانبية بعد ان سيطروا على الحكم في هدذه المناطق •

## المراجسع

- الدكتور واثق اسماعيل الصالحي: « الملامح البارزة للفن الفرثي في ضوء المكتشفات الاثرية » مجلسة كلية الاداب ، ٢٦ ( ١٩٧٩) ٣٦١-٣٧١ . المكتور واثق اسماعيل الصالحي: الحضر النقود المكتشفة خلال تنقيبات موسسم ١٩٧٢/٧١ سسومر ٣٠ ( ١٩٧٤) ) ١٥٥ ١٦٢ .
- 1- Malcolm Colledge, Parthian Art, London, 1977.
- 2- \_\_\_\_, The Parthians, London, 1967.
- 3- M. Rostovszeff, "Dura and the Problem of Parthian Art", YOLS, V. 7935.
- 4- C. Hopkins, "A Note on Frontality in the Ancient Near Eastern Art, Ars Islamica, III, (1936) PP. 187-196.
- 5- S. Nodleman "A Preliminary History of Characene Berytus, XIII (1960), 83-121.
- 6- W. Van Ingen, Figurines from Seleucia on the Fig.4s, Ann Arbon, 1939.

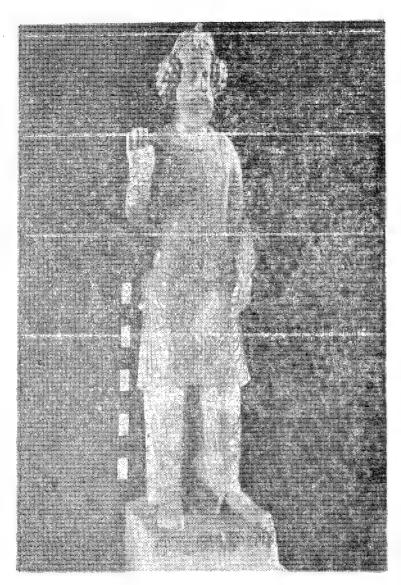
# لالبحرث لالابع لالمخسرت في لافضر

### د ـ واش اسماعیل الصالمی کلیة الاداب ـ جامعة بغداد

تظهر المنحوتات ، التي عشر عليها في مدينة الحضر تتيجة أعمال الحفائر الاثرية التي اضطلعت بها المؤسسة العامة للاثار والتراث منذ ربيع عام ١٩٥١ وحتى الوقت الحاضر، مزيجا متنوعا من الاشكال، فمنها ما عمل بالنحت المدور ومنها ما نقش بالنحت البارز العالي وقسم آخر بالنحت الواطىء ولكنها مع ذلك ، نحتت جميعها من الحجر وبانواعه المختلفة ، وأستعمال نوع معين من الحجر يعتمد أساسا على الموضوع أو على الشكل المراد نحته ، فقد نحتت تماثيل الاشخاص من حجر الحلان المتوفر محليا أو من المرمر الموصلي وصنعت تماثيل الاشخاص من حجر الحلان المتوفر محليا أو من المرمر الموصلي وصنعت منعيرة ، بينما الآلهة عمات من الرخام الابيض ، وعثر على تماثيل الاشخاص التي عمل معظمها بالحجم الطبيعي ، في جميع مرافق المدينة التي شملها اعمال الحفائر الاثرية ، فقد عثر عليها واققة لصق جدران المعبد الكبير ومطلة اعمال الحفائر الاثرية ، فقد عثر عليها واققة لصق جدران المعبد الكبير ومطلة على الساحة الامامية أو أقيمت في داخله ووضع قسم منها في ممرات معبد على الغرف الاخرى ، وأكتشف العديد منها في المعابد الصغيرة وقسم شمش وفي الغرف الاخرى ، وأكتشف العديد منها في المعابد الصغيرة وقسم

منها في البيوت الخاصة وعملت هذه التمائيل لتشير الى أشخاص معينين تركوا في أكثر الاحيان اسماءهم محفورة بكتابة باللغة والخط الاراميين على قواعدها ، فمنهم أفراد العائلة الحاكمة كالملوك والامراء والنبلاء وأميرات البلاط ومنهم المحاربون والتجار والكهنة ويستدل على شخصياتهم من أسمائهم ومن اشكال ملابسهم وزخرفتها ومن بعض الاشياء التي يحملونها كان تكون مثلا سيفا طويلا يدل على أن حامله محارب أو تكون كيسا من النقود يشير الى تاجر، وبعض التماثيل تمثل كهنة حفاة الاقدام يحرقون البخور ويقف هؤلاء الاشخاص بجمود وبالوضعية الأمامية وهم يحملقون في المشاهد وتظهر قوتهم وغناهم في كل طبية من طيات ملابسهم الفاخرة وتظهر بتسريحة شعرهم وفي حليهم وفي اللالى والاحجار التي تزين ملابسهم ، ويقفون مع آلهتهم في المعابد يصلون في اللالى والاحجار التي تزين ملابسهم ، ويقفون مع آلهتهم في المعابد يصلون عمل بنسكل مختصر خال من الزخرفة والتشكيل لانها وضعت في الابنية لصق جدرانها لتشاهد من الامام فقط ، وهي بهذا تنماشي مع اسلوب الفن السائد في هذه الفترة الذي يتميز باعتماد الوضعية الامامية الجامدة في النحت البارز في هذه الفترة الذي يتميز باعتماد الوضعية الامامية الجامدة في النحت البارز والتصوير والتي ناقشنا أصولها في فصل سابق •

ومن أمثلة النحت المدور المهمة تمثال سنطروق الملك (بن نصر ومريا) الذي حكم في حدود السنوات ١٧٠ – ١٩٠ ميلادي وقام باعمال عمرانية ضخمة في المدينة فإليه يعزى معبد اللات الضخم الذي يتصدر المعبد الكبير وكان مسؤولا عن الاضافات المهمة في معبد شمش و لقد اكتشفت تماثيل متعددة له في مختلف اطراف المدينة ، فقد عثر على تمثال له بارتفاع ٣ أمتار وكان جزءا من واجهة أجد القلاع الحجرية الصلدة بالقرب من البوابة الشمالية وهو في وقفته المعهودة يمسك سعفة نخيل صغيرة باحدى يديه ويرفع الاخرى لتحية المقادمين للمدينة هو وابنه عبد سميا ولى عهده وقائد جيشه ، فتمثال سنطروق الملك (شكل ب ١) وجد في المعبد العاشر من المعابد الصغيرة رافعا



شـــکل ــ ۱ تمثال سنطروق الملك

صغيرة تدل على القدسية والرقعة ، وفوق رأسه تاج محلى بنسر ناشر الجناحين يده اليمني منثنية وباسطا كفه في وضعية التحية ويمسك بيده الاخرى سعفة وقد صفف شعره بتقسيمه الى ثلاث لمات أو أجزاء تتألف كل منها من مجموعة من التجعدات الحلزونية الشكل كبيرة الحجم بينما صفف شعر شواربه ولحيته بشكل متموج ويرتدى سنطروق ثوبا يصل الى ركبته محلى من الامام بزركشة متألفة من الاحجار الكريمة والذهب ، ويمتد ايضا على مقدمة السروال وحول خصره حزام يتالف من قطع مربعة الشكل تحتوى على زخارف هندسية تشبه النجوم ويرتدى حذاء على مقدمته صفان من الاقراص ، ويلبس سنطروق طوقا حول رقبته وأساور حول معصميه وعلى جنبه الايمن خنجر صغير • وعلى قاعدة انتمثال كتابة تدل على شخصيته فهي تذكر (تمثال سنطروق) ، وأستطعنا أن نميزه عن تمثال لملك آخر بنفس الاسم لمقارنته مع تماثيله الأخرى • لقد أهتم النحات كثيرا بنقش التمثال من الأمام وأكتفى بتشكيله بشكل مبسط جدا من الخلف وهذا الاهتمام بزركشة الملابس وزخرفتها اشارة واضحة الى المركز المهم الذي أحتلته هذه المدينة في التاريخ العربي قبل الاسلام فقد كانت الاموال تتدفق عليها من القبائل العربية في سبيل اعلاء شأنها ورفعتها، وعثر على رأس وقاعدة تمثال سنطروق الملك ( بن نصرو مريا ) بالقرب من السقيفة التي شيدها خلف معبد شمش (شكل - ٢) ، فالرأس يشابه رأس التمثال السابق الذكر من حيث تصفيفة الشعر الثلاثية اللمات ومقدمة التاج المحلاة بنسر ناشر الجناحين ، أما القاعدة فعليها كتابة تذكر « تمثال سنطروق ملك العرب بن نصرومريا » • وعثر بالقرب من السقيفة على تمثالين آخرين يعودان الى ابنيه عبد سميا ونيهرا فقد نحت تمثال عبد سميا بهيئة شاب يحمل سعفة بيده اليمنى ويرفع الاخرى للتحية وصفف شعره على شكل صفوف

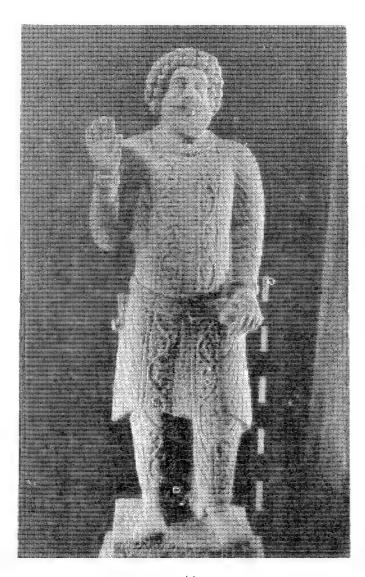


شسكل س ٢ مشالا ولديه عبد سسميا ونيهرا

متعاقبة من تجعدات حلزونية تدور حول رأسه ، وحول رقبته طوق يتألف من حلي ذهبية على شكل أقراص ومستطيلات وحول معصميه أساور تتبع نفس الطراز ويرتدي عبد سميا ثوبا ذا أكمام طويلة يصل الى الركبتين وعليه زخرفة نباتية تؤلف شكلين بيضويين ، الاول على الصدر وفي داخله صورة

بالنحت البارز للالهة العربية اللات (أثينا) بهيئتها وملابسها العسكرية ترتدي خوذة حربية وتمسك رمحا بيدها اليمني وترسا باليد الأخرى ، والثاني تحت الحزام يحصر بداخله نقشا بالنحت البارز الواطيء يمثل هرمز Hermes'' رسولالاله بدليل الجناحين اللذين يظهران فوق رأسه ويمسك بعصاه الطويلة بيده اليسرى وكيسا للنقود باليد اليمني والتي تميزه بصفته حاميا للتجارة والتجار • أما تمثال ابنه الآخر نيهرا فمعترف بكتابة على قاعدته ويرتدي ثوبا موشى بتحليات من عناقيد عنب واوراقه وتمتد لتشمل واجهة السروال أيضا ، وحزامه يتألف من أقراص واسعة لعلها اصداف مثبتة على أقراص أكبر من معدن قد يكون ذهبا • وتظهر زخرفة العنب على ملابس نبيل حضرى قد يكون تاجرا وجد فوق رف "Console" في المعبد الثالث (شكل ـ ٣) وقد صفف شعره بنفس تسريحة عبد سميا المار ذكره وهي تتألف من صفوف من تجعدات حلزونية تدور حول الرأس وقد رفع يده اليمنى للتحية • وتم اكتشاف بعض التماثيل لاشخاص ذوى منزلة رفيعة يمثلون أما ملوكا أو أمراء يرتدون لباس رأس قد يكون تاجا يشبه السندارة ذات حافة مسننة ولها واقية للرقبة وهي مزينة بصفوف من اللاليء وبقطع ذهبية وابرز مثال لهذا النوع من لباس الرأس يظهر على تمثال الملك الحديابي أتلو الذي وضع تمثاله في المعبد الثالث وهو يرتدى اضافة الى القميص والسروال معطفا ذا حافة سميكة قد يكون من الفرو ومحلاة بقطع من الاحجار الكريمة ( شكل ـ ٤ ) •

أما تماثيل النساء فتبدو عليها زخرفة وزركشة في الملابس تتفق مع الحلى الكثيرة التي تزينها لانها تعكس طبيعة وغنى اميرات البلاط فتمثال



شکل ۔ ۳ تمثال نبیل مجهول الاسم



شــكل ــ } تمثال الملــك الحديابي اتلو

الأميرة دوشفرى ( شكل ه ) الذى عثر عليه في المعبد الخامس المخصص لعبادة الالهة اللات خير مثال على هذا النوع من التماثيل وهي ترتدي تاجا عاليا محلى بانواع مختلفة من السلاسل النفيسة وفي مقدمته صورة اله عاريقف في كوة محارية الشكل وترتدي طوقا وثلاث قلائد مختلفة الصياغة الحيي المنابقة المدى فوق خصرها وتنتهي بكرة قد تكون ذهبية وهي تشبه احدى



شــكل ــ • تمثال دوشفري وتمثال ابنتها سمي

القلائد التي ترتديها ابنتها سمي ، التي عثر على تمثالها في المعبد نفسه ، اضافة الى الاقراط والاساور التي ترتديها ، يقف كل من التمثالين على قاعدة عليها كتابة محفورة تذكر اسميهما ،

أما تماثيل الكهنة (شكل ـ ٦) فانها تحمل مميزات تدل على نوع العمل

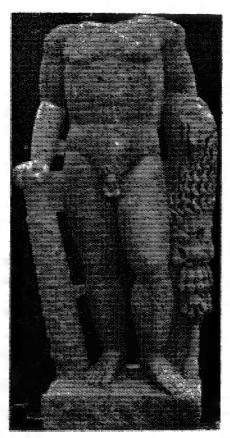


شکل ۔ ۲ تمثال کاھین

الذى يمارسه الكاهن ، فالكاهن يظهر حافي القدمين يحمل صحنا مزخرفا بيده اليسرى لعله للبخور ويمد يده اليمنى متناولا بعضا منه ويرتدي ثيابا خاصة به تتالف من صدرية ثخينة فوق مئزر أو قميص ذى ردئين طويلين يصل الى الركبتين • تكاد تكون ملابس الكهنة بسيطة وزخرفتها قليلة •

وتنميز تماثيل الآلهم بأشكالها ومعطياتهما التي تعكس شخصياتها

وصفاتها، لقد تعددت آلهة الحضر فمنها العراقية القديمة والعربية والاغريقية، وحدث آمتزاج وتطور بين هذه الآلهة وفي هذا العصر بالذات فمثلا تطابقت عبادة هرقل البطل الاله الاسطوري الاغريقي مع نرجال ، اله العالم السفلي في الاساطير العراقية القديمة منذ الفترة السومرية وتطابقت عبادته ايضا سع جند « جدا » اله الحظ عند العرب ، وهذا التطابق يستند الى دلائل آثارية وكتابية مؤكدة ، فتىثال هرقل (شكل - ٧) الفاقد الرأس الذي عثر عليه في



شكل - ٧ تمثال هرقل - نرجال في البوابة الشمالية في الحضر

كوة حجرية في مدخل البوابة الشمالية يمثل نرجال بصفته البطل الحامي ورئيس الحرس (دحشفطا) كما تذكر الكتابة على دعامة الكوة ، فهو يضع جلد الأسد فوق ذراعه الأيسر ويسند ذراعه الايمن بوضع يده على هراوته ، وبالرغم من أن التمثال يوحي للناظر بانه يتبع في نحته أسلوب الاغريق أو الرومان الا أنه يخضع لقاعدة الوضعية الامامية حيث لم يتم نحت ظهر التمثال ، ويظهر هرقل في تمثالين صغيرين ولوحة كبيرة بالنحت البارز مرتديا الملابس العضرية المألوفة وواضعا جلد الاسد فوق ذراعه الأيسر وهراوته تسند ذراعه الأيمن وتشير الدلائل الكتابية الا انه قد تطابق مع جندا «جدا» (شكل - ٨) ،



شــكل ــ ٨ تمثال هرقــل ــ جندا في الحضر

اقد امتازت عبادة هرقل بشعبية واسعة في مدينة الحضر فقد عثر على ما يزيد عن خمسين تمثالاً له أثناء اعمال الحفائر الاثرية، فقد عثر على الاقل على واحد من تماثيله في كل معبد صغير ومن المحتمل انه كان « الها مرافقا » لاله المعبد الرئيس أو أن تماثيله وضعت لغرض توفير « الحماية » أو لطرد روح الشر من المعابد أو أنها قدمت نذورا لاله المعبد الرئيس •

ومن أبرز اعمال النحت المدور للالهة ، تمثال الآله بعلشمين الذي اكتشف في المعبد الخامس ( شكل ـ ٩ ) وأعتقد سابقا بانه يمثل آشور بل

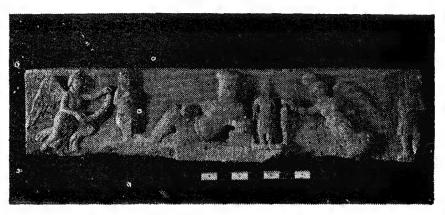


شکل ۔ ۹ تمثال بملشمین

استنادا الى ورود هذا الأسم بصيغة « أشربل » على بعض الكتابات المكتشفة في المعبد ولكون هذه الكلمة تعني « فرحة بل » وهي اشارة واضحة الى الالهة اللات ( اثينا ) • تمثال بعلسمين الفاقد الرأس واليدين يرتدى ملابس عسكرية رومانية مكونة من قطع من صفائح معدنية وله لحية طويلة مقسمة الى خصلات صغيرة نشبه اللحى الأشورية وحول رقبته قلادة تتوسطها زخرفة قرصية الشكل • وعلى صدر الاله نحت رأس وصور اله الشمس وتدور حول رأسه هالة، وتركع امامه وعند قدميه الالهة تايخًا على ركبتها وهي ترتدي ثوبا واسعا وقد نحتت طياته بتأثير هلنستي وعلى جانبي التمثال نحت نسران واققان على القاعدة وهما ينشران جناحيهما لكي يغطيانه من جوانبه الثلاثة وقد صورا بوضعية حماية وتحفز ومن الخلف يظهر وجه فوق رأسه جناحان لعله يمثل هرمز • وظهر التمثال مغطى بقطع نصف بيضوية الواحدة فوق الاخرى قد تكون حراشف ثعبان ، والنسر والثعبان كانا رمز الالوهية الدائم ويدلان على قدسية عميقة فالثعبان يرمزالي أشياء متعددة من بينها انه يمثل حركة الشمس في السموات وله قابلية تجديد جلده القديم بآخر جديد وهي صفة تدل على خلوده • وحقيقة احاطة النسرين بهذا الآله تدل على انه يتمتع بمركز مهم بين مجموعة الالهة كما ظهر زوس \_ بعلشمين جالسا على عرش بين نسرين على لوحة عثر عليها في دورايوروبس •

ومن أمثلة النحت المدور للالهة ، تمثال الالهة اللات الذي عثر عليه في المعبد الخامس ، حيث تظهر بصفتها الحربية المتطابقة مع الالهة الاغريقية اثينا مرتدية الخوذة الحربية فوق رأسها وتمسك ترسا بيدها اليسرى وفي الأخرى المفقودة تقبض على رمح يستند على القاعدة وعلى صدرها يظهر الدرع المطلسم المتميز بصورة مدروسة ، وتظهر ميزات هلنستية في تفاصيل ملابسها التي عملت بشكل مختصر وبطيات عميقة وبخاصة عند منطقة الخصر ولم يعتم النحات بالظهر أيضا ،

اما اعمال النحت البارزة فتحتل اهمية خاصة لدى اهل الحضر فقد نقشوا صور آلهتهم بهذه الطريقة اضافة الى بعض القطع التي قد تعكس احداثا في حياة ملوكهم وساداتهم ، وفي النحت البارز اعتمد النحات بشكل أساسي على الوضعية الامامية في تصوير الاشخاص سواء كانوا بشرا أم آلهة ومن أبرز امثلة النحت البارز هيلوحة «نصرومريا» (شكل - ١٠) التي نقشت



شــكل ــ ١٠ اسكفة مدخل المعبد الخامس عليها نقش لنصرومريا

على واجهة اسكفة المعبد الخامس الذي يعزى بناؤه اليه وهذه اللوحة فريدة من نوعها في الحضر لانها ذات أهمية تأريخية فهي تصور شخصا كان له دور مهم في تثبيت وتعزيز مكانة المدينة بين مدن ذلك العصر الذى اتسم بالحروب والاعتداءات، فهو أى نصرو، قاد دفاع المدينة التأريخي أمام جيوش الرومان التي كانت تحت امرة تراجان، يظهر على اللوحة مضطجعا على جنبه الايسر ويحمل صحنا بيده اليسرى وهو يرتدي ثوبا يصل الى الركبتين مزخرف بأشكال معينية بسيطة وسروالا، وقد نحت وهو يواجه المشاهد ونقش اسمه بالقرب من راسه ويقف أمامه وباحترام شخص اسمه ولجش مدون خلف رأسه وعلى يساره، وضع نصرو تمثال الهه الحامي وعلى كل جانب من جانبي المشهد

نحت الهة النصر المجنحة ويحمل كل منها اكليلا مفتوحا وفي اقصى يسار اللوحة يقف شخص آخر لا تعرف هويته ، إستنسخ نصرومريا هذا المشهد نفسه ووضعه فوق المدخل الرئيس لبوابة المدينة الشمالية بدليل العثور على أجزاء مهمة منه وبخاصة الشخص المضطجع والاله الحامي اضافة الى كتابة تشير الى نصرومريا نفسه ، حيث يعتقد بأنه قد اجرى اعمال صيانة وترميمات لتلك البوابة ،

ونحت مشهد موسيقي بنقش بارز عال على حجرات بناء الايوان الجنوبي من معبد اللات الضخم الذي بناه لها سنطروق الملك ابن نصرومريا ولهذا المشهد أهمية استثنائية من نواح متعددة فهو يعكس لنا طقسا دينيا مهما يتمثل في تصوير قدوم الالهة اللات الى معبدها على ظهر ناقة وفي نقش صور الموسيقيون الذين يعزفون على مختلف الالآت الموسيقية التي تشتمل على الات النفخ والقرع + اضافة الى شبان بعضهم يصفقون ويفرقعون أصابعهم وبعض منهم يحمل كاسا أو يستمع الى المغنية (الاشكال ١١ ، ١٢ ، ١٣) ) •



شمكل سرارا، لوحة تمثل قمادم اللات الى مسدهما



شــكل ــ ١٢ جــزء من المشهد الموسيقي



شكل - ١٣ لوحة من لوحات المشهلا الموسيقي حيث تظهر المفنية والعازفون

لقد نحت الالهة اللات بوضع امامي راكبة على ناقة بوضع جانبي وأمامها تظهر امرأة قد تكون كاهنة المعبد تضرب على الدف وقد صورت بوضع شبه أمامي • وتظهر على اللوحة أيضا كفة ميزان ترفعه من وسطه امرأة نصف عارية صورت من الخلف يقف على لفة ملابسها نسر ناشر الجناحين يحمل اكليلا في منقاره قد يكون رمزا لشمش كبير آلهة الحضر • أما بقية قطع المشهد فتظهر عليها رؤوس شبان حليقي اللحى ، ما عدا واحد منهم ، وهم يعزفون على الالآت الموسيقية وقسم منهم يحملون كؤوسا ويشاركهم الاحتفال بعض الشابات أيضا • لقد نحتت معظم رؤوس الأشخاص بنحت عال قريب من النحت المدور وبخاصة في منطقة أعلى الرأس حيث يقل البروز كلما اتجه الى الأسفل وقسم منها لم يصور بالوضعية الامامية الجامدة وانما بوضعية جانبية أو شبه جانبية وتظهر على بعضهم اختلافات في طريقة تصفيف الشعر • ومهما يكن من امر هؤلاء الشبان فان علائم البشر والسرور تبدو على محياهم وهم يعزفون فرحين بقدوم الهتهم اللات العربية •

وتعتبر الالواح الثلاثة التي نحتت عليها نقوش آلهة التثليث الحضرية خير مثال لاسلوب النحت البارز في الحضر وقد عثر عليها خلف معبد التثليث • فالاولى منها تحمل صورة نصفية للاله مرن (سيدنا) (شكل-١٤) مرتديا قميصا ذا اكمام طويلة ، مزينا بمدالية امام كل كتف ، عليها نسر ناشر الجناحين بالنحت البارز الواطىء ويرتدي حول رقبته قلادة تتوسطها أقراص قد تكون أحجارا كريمة وتحيط برأسه هالة مكونة من أحد عشر شعاعا وعلى جبينه قرنان صغيران يدلان على الوهيته وعمل شعره بتصفيفة تتألف من صفوف من تجعدات حلزونية الشكل تدور حول الرأس • لقد نحت الفنان هذا اللوح



شـــکل \_ ۱۱ نحت بارز يمثل مرن (شمش )

بشكل جيد فقد بين سمات الوجه وتعابيره بشكل واضح ودقيق وبخاصة الحزم والشدة التي تظهر من تقطيب الحواجب • لقد صور مرن وهو يخرج من خلف الجبال التي صورت رمزيا بشكل كرات منتظمة بصفين • ومرن في التثليث الحضرى يمثل الآله الشمس ويستدل على ذلك من أدلة كتابية واخرى فنية

تفصيلية • أما مرتن (سيدتنا) (شكل ــ ١٥) فقد نحتت صورتها على اللوحة الاخرى وهي تظهر بشكل امرأة ترتدي ملابس هلنستية بدون أردان مزينة بكلابين وتتميز بتسريحة شعر خاصة حيث يتجمع الشعر على شكل لمة فوق الرأس وتحيط بها اوراق أكانثوس من جوانبها الثلاثة وقد عرفت مرتن على



شکل ۔ ۱۵ شکل د میں نحت بارز یمثل مرتن (اترعتا ۔ عشتاد)

انها أترعتا العربية أو عشتار البابلية استنادا الى دلائل آثارية وكتابية عديدة ولقد أبدع النحات في صنع هذه اللوحة فعلى الرغم من تصويرها بشكل المامي الا أنها لا تخلو من حيوية تفتقدها الكثير من لوحات الحضر التي تتميز كما ذكرنا سابقا بالجمود وعدم الحركة واللوحة الثالثة تحمل نقشا بالنحت البارز للاله الابن (برمرين) (شكل ـ ١٦) الذي يصور بهيئة شاب حليق الذقن والشوارب ، وعلى جبينه يظهر قرنان ، وظم شعر رأسه بشكل متناظر ويتألف من خصل متموجة تشبه السنة لهيب النار ، وحول رأسه هالة مشعة تخرج من

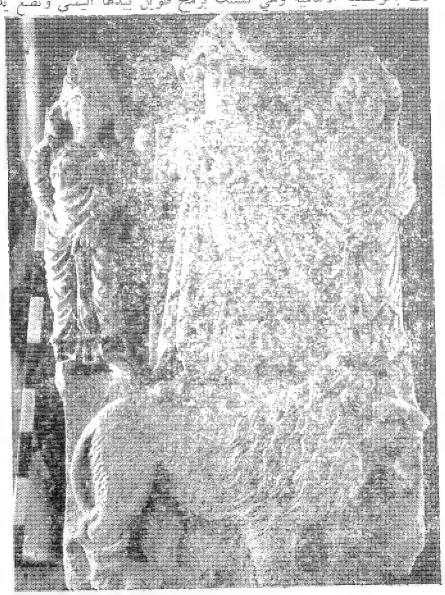
كتفيه نهايتا هــلال ويصور برمرين وهو يبزغ من هــلال آخر يستند عليــه والهلالان دلالتان واضحتان على طبيعة برمرين بصفتهاله القمر وتعتبر عبادته امتداداً لعبادة سن عند العراقيين القدماء وقد عثر على أدلة عديدة تؤكد التطابق بين سن ( اله القمر ) العراقي القديم وبين الاله الابن في التثليث الحضرى •

وتظهر الآلهة اللات على عدة لوحات بالنحت البارز ، اهمها تلك التي تظهر فيها واقفه على ظهر أسد وعلى جنبيها امرأتان متشابهتان في الملابس



شكل ـ ١٦ نحت بارز للاله الابن برمون ( سن ـ اله القمر )

والوقفة حيث ترفع كل منهما يدها اليمنى للتحية (شكل - ١٧) وصورت اللات بالوضعية الامامية وهي تسلك برمج طويل يلها اليني وتضع يدها



شــكل ــ ١٧ نحت بارز يمثل الالهة اللات والهتين ثانويتين

اليسرى على ترس مزين بهلال وهي ترتدي شكلا مبسطا من الخوذة الكورنثية فوق رأسها ، أما ملابسها فاغريقية حربية تمتاز بصدرها المطلسم الذي يتصدره قناع مدوسة ، أما الأسد فقد نحت جانبيا متجها نحو اليمين فاتحا فمه ، وذيله ملفوف حول رجله اليمنى الخلفية ، عثر على هذه اللوحة في المعبد الخامس ويعتقد المنقبون أنها وضعت أصلا في خلوته ، لذلك فأن الامرأتين تمثلان الهلتين ثانويتين مرافقتين للات بالرغم من أن نحت صورة اللات كانت ناجحة وقريبة الشبه بأشكالها الاخرى الهلنستية الا أن اللوحة لاتزال ضمن الحدود العامة للفن في الحضر وهي اعتماد الوضعية الامامية الجامدة ، حيث نظهر هذه الصفة على وجه اللات وعلى وجهي الالهتين الاخريين ،

ويصور بعلشمين على لوح مهم بالنحت البارز عثر عليه في المعبد الثالث المخصص التقديسه استنادا الى دلائل كتابية عثر عليها أثناء تنقيباته (شكل – ١٨)٠



شكل ــ ١٨ لوح يمثل بعلشمين وثلاث نسوة الهات

ويظهر على اللوح أربعة أشخاص ، ثلاث نسوة ورجل يقفون في صف واحد تضع النسوة على رؤوسهن تيجانا لها شكل البرج وتبدو عيونهن واسعة ومطعمة بالعاج أو الصدف ، وملامح وجوههن واضحة ومتميزة وملابسهن متشابهة أذ ترتدي كل واحدة منهن قميصاً داخليا طويلا يصل الى الارض وينتهى بطيات متناسقة حول القدمين ، أما الرداء الخارجي فمثبت على الكتفين بدبوسين مدورين وينتهى عند القدمين وينطوي فوق الحزام في الوسط وطياته موزعة على الجسم وترتدى النسوة قلائد متشابهة وتظهر حول معصمهن الأيمن أساور بسيطة وتحمل النسوة في أيديهن اليسرى سعفة وتحمل المرأة التي في أقصى اللوحة في يدها الثانية حزمة أغصان تنتهي بأثمار كروية الشكل ، تشبه الرمانة ، في حين تضع المرأة التي في يمين اللوحة يدها اليمنى على فخذها الايمن • وأما الرجل فيضع فوق رأسه تاجا يأخذ شكل برج عال بختلف نوعا ما عن التيجان ذات البرج التي ترتديها النسوة ، وتظهر عيناه مطعمتين وشارباه ملتويين الى الاعلى ولحيته بيضوية وشعره موزعا بتناظر • ويرتدى ثوبا طويلا ذا أكمام قصيرة وازارا حافته العليا مبرومة وملتفة فوق كتفه ويحمل الرجل بيده اليمنى ثلاثة اشرطة تمثل حزمة البرق التي ترمز للاله بعلشمين سيد السماء ، اله الرعد والبرق والامطار وظيفته الاساسية هي حماية المزروعات والخصوبة التي تحول الصحراء الى مزارع وتحافظ على حياة الانسان والحيوان • وقد عبد هذا الآله في الحضر بدليل العثور على كتابات مهمة متعلقة به بالإضافة الى اكتشاف العديد من المنحوتات التي تمثله • ولوحتنا هذه تتصف بذات السمات التي يتصف بها فن النحت في الحضر •

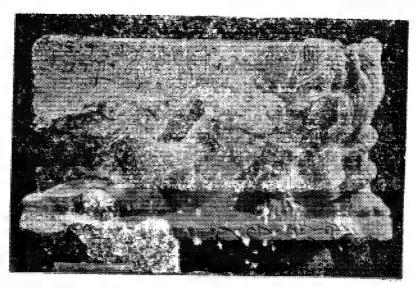
ويحتل لوح نرجول ( نرجال ) (شكل - ١٩) ، او في بعض الاحيان يسمى لوح سربيروس ، أهمية خاصة عند البحث في نحت الآلهة في مدينة الحضر ، فقد عثر عليه في المعبد المخصص لعبادته ويقف نسر ناشر الجناحين على اكليل يلتف حول رأسه ، على جانبيه قرنان صغيران وآخران بهيئة بمبانين ينحنيان الى الاعلى ، وقد طلي شعر رأسه الاشعث ولحيته الكثة وشواربه الطويلة باللون الاسود وقد طعمت عيناه بأصداف بيضاء اللون ويرتدى الاله قباء يلتف جزؤه الايمن على الايسر وله حاشية مزركشة يتدلى منها جرس في كل من نهايتي القباء يلبس سروالا مزينا من الامام بصف واحد من الاقراص يستمر الى مقدمة الحذاء ، وتتوزع ثلاثة أزواج من الثعابين على الاقراص يستمر الى مقدمة الحذاء ، وتتوزع ثلاثة أزواج من الثعابين على



شسکل سـ ۱۹ لوح نرجال او سربیروس

اللوحة ، فيخرج زوج منها من الكتفين وآخر من منطقة الخصر والثالث من نهاية سرواله • ويحمل الآله بيده اليمني المرفوعة والمثنية عند المرفق فأسا مزدوجة احدي نهايتيها على شكل ثعبان وتعتبر الفأس رمزا من رموزه عند البابليين والأشوريين ، ويمسك بيده اليسرى على مقبض سيف عريض بندلي على جانبه الايسر بالقرب من الكلب (سربيروس) ذي الثلاثة رؤوس والمثبت مقوده عند خصر نرجال وقد لون رأسان فقط ، واحد باللون الاسود والاخر باللون الاحمر • وسربيروس حارس مدخل العالم الاسفل في الأساطير الأغريقية ، وتظهر ثعابين وعقارب على اللوحــة بعضها بالنحت البارز والاخر مضاف بالالوان وعلى يمين نرجال يوجد تمثيل لسميا (إله السماء) يتألف من القمر والشمس والكواكب الخمسة وهي المشترى وزحل والمريخ والزهرة وعطارد وعلى يساره تظهر أترعتا (عشتار ) جالسة على عرش بين أسدين وفوق رأسها نسر ناشر الجناحين يقف على لباس رأس عال وتمسك بيدها اليسرى تمثيلا آخر لسميا ، ونحتت سمكتان متقابلتان على واجهة قاعدة العرش ، والاسد والسمكة من شارات أترعتا ، لقد أعتمد النحات الدقة في عمل هذه اللوحة الفريدة وقد نجح في اعطاء التأثير الذي يبعثه شكل نرجال لدى المتعبد وأضاف اليه اللون الاحمر والاسود ليزيد منه .

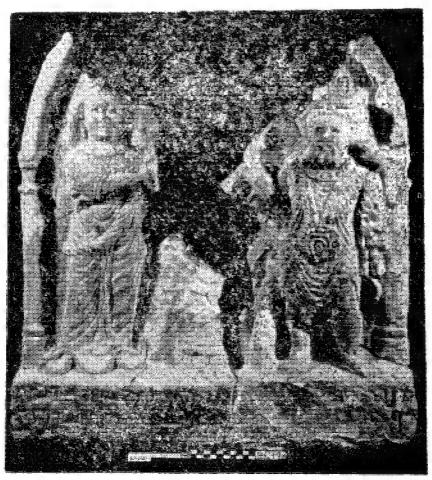
وشكلت منحوتات هرقل في النحت البارز أهمية معينة لدى الحضريين لا تقل عن اهمية تماثيله في النحت المدور • فيظهر هرقل بوقفات وأشكال متعددة أبرزها تلك التي يبدو فيها مضطجعا مستريحا بعد أن أنهى بعض أعماله الشاقة (شكل ـ ٠٠) • فهو يظهر متكثأ على جلد الاسد على جنبه الأيسر ويمسك بيده اليمنى المفقودة هراوته التي يبدو جزء منها على يسار اللوحة • لقد أتقن النحاتان شمشيهب وحبيب اللذان حفرا اسميهما على الحافة السفلى للوحة ، صنع جسم هرقل العارى وأوضحا عضلات صدره وكتفيه بشكل متقن والى يساره توجد شجيرة يلتف حولها ثعبان يوجه رأسه



شكل ـ ٢٠ لوحة بالنحت البارز تمثل هرقل مضطجعا

نصو نسر ناشر الجناحين يقف عليها ، أما تفسير هذه الرموز فيكمن في عمله الشاق الاخير حيث يستريح من عنائه بعد أن يقطف التفاحات من الشجرة التي يحرسها الثعبان أما النسر فهو في هذه اللوحة رمز لابيه زوس كبير آلهة الاغريق ، وكما ظهر هرقل متطابقا مع نرجال أو جندا في النحت المدور، يبدو ايضا في بعض لوحات من النحت البارز أهمها تلك التي عثر عليها في معبد اللات،حيث يظهر واقفامع أمرأة تحت عقادة قوس مرتديا الملابس الحضرية واضعا جلد الاسد فوق ذراعه الايسر ويرفع ذراعه اليمنى المنثنية الى الاعلى حاملا شيئاً مفقوداً لوجود كسر كبير في وسط اللوحة ، بينما تستند هراوته على رجله اليمنى ، ويرتدي هرقل (جندا) قميصا تبدو فيه الطيات بشكل متناظر ويتحلى بقلادة كبيرة تتألف من حذوة فرس كبيرة تضم داخلها حجرة كريمة على على دمعة ، وعلى يمينه يبدو الجزء السفلي من نصب لحرق البخور ، وعلى يسار اللوحة تقف امرأة وعلى الارجح الالهة اللات بهيئتها العربية وهي

ملفعة بازار يلتف حول الجزء الايسر من جسمها وينسدل الى ما تحت الخصر في جهتها اليمنى بيديها أشياء غير واضحة • وعلى قاعدة اللوحة كتابة ناقصة ، بسبب تعرضها لعوامل الطبيعة وبخاصة الرطوبة ، تذكر اسم جندا وهي بذلك تؤكد تطابق هرقل مع جند اله الحظ عند العرب • ولقد اتبع النحات الاسلوب الحضري في النحت وبخاصة الملابس والوقفة والوضعية الامامية للاشخاص (شكل - ٢١) •



شکل - ۲۱ لوحیة تمثل هرقبل - جندا والهه

نستخلص من خلال هذا الاستعراض المركز لفن النحت في الحضر ومن خلال بعض النماذج المختارة من عشرات القطع من أعمال النحت المدور والبارز أن الفنان الحضرى كان يستلهم موضوعاته الدينية خاصة من مواضيع ذلك العصر بالاضافة الى استمراره بالعمل في مواضيع مختاره من العراق القديم وبخاصة في عصوره البابلية والآشورية و لقد تميز النحت في الحضر بالوضعية الامامية الجامدة التي أصبحت الصفة السائدة ولكنها في بعض الاحيان لم تمنع التفاتة بسيطة لبعض الاشخاص المصورين وهذا يكشف عن التأثير الهلنستي و كان الفنان الحضري يعمل جاهدا ، كسائر فناني عصره في دمج عناصر فنية متعددة من مصادر مختلفة وقد نجح في أنتاج اعمال متآلفة ومنسقة بشكل جيد ، ولكن جهوده سرعان ما توققت عندما سيطر الساسانيون حيث اتبع الوضعية الجانبية واستطاعوا مع الرومان ان يدمروا المراكز الفنية كآشور والحضر ودورا يوروبس وتدمر ، ومع ذلك فأن فناني العصر الروماني والتصوير كما يستدل على ذلك من خلال النتاج الفني لهذين العصرين والتصوير كما يستدل على ذلك من خلال النتاج الفني لهذين العصرين والتصوير كما يستدل على ذلك من خلال النتاج الفني لهذين العصرين م

## المراجسع

#### المصادر العربية:

- 1 \_ فؤاد سفر ومحمد على مصطفى \_ الحضر \_ مدينة الشمس ، بغداد ١٩٧٤
- ٢ \_ الدكتور واثق اسماعيل الصالحي « بعلشمين \_ اله البرق والمطر في الحضر »
   مجلة كلية الاداب ١٩٧٩) ص ٥٠٠ \_ ٨٦٤
- ٣ ــ الدكتور واثق اسماعيل الصالحي « عبادة اللات العربية وانتشارها في ضوء الشواهد الاثرية . مجلة كلية الاداب (٣٠) ١٩٨١ ص ١٠٩٨٠ .
- \_ حازم النجفي « مشبهد موسيقي من الحضر «سومر »۳۷ (۱۹۸۱) ض۱۳۱ \_ \_\_\_\_ \_\_\_\_ . المجلس

#### المصادر الانكليزيسة:

- 1- Malcolm Colledge, Parthian Art, London 1977.
- 2- Wathiq Al-Salihi, "New Light on the Indentity of the Triad at Hatra", Sumer 31 (1975), p. 75-80.
- 3- Wathiq Al-Salihi, "Hercules Nergal at Hatra" Iraq, 33 (1971), pp. 113-115.
- 4- Wathiq Al-Salihi, "Hercules Nergal at Hatra II", Iraq, 35 (1973) pp. 65-68.
- 5- Susan Downey, The Excavations at Dura Europos, Final Report III, The Heracles Sculpture, New Haven, 1969.

# النصلالثانی وهختاس وه کسطورنیت

د ـ عارل ناجى المؤسسة العامة للآثار والتراث ـ بغداد

# وللجمرث الأوك الأخشام الاسطوانية حتى عَصْر فجرالسُّلالات

في الفترة الاخيرة من استيطان الانسان الاول اصبحت المعابد هي صاحبة الملك واخذت في جني المحاصيل الزراعية وتربية الماشية ومن ذلك بدأت الحاجة لتوثيق وضامان هذه المواد ومن بين العديد من الحرف اليدوية كان فن الحفر على الحجر ومن هنا بدأت صناعة حفر الاختام المنبسطة التي احتاجها المعبد اولا ليختم بها ممتلكاته ومحاصيله المخزونة التي تكون عادة تحت سيطرة الكهنة و

وهكذا اخذ فنانو الحفر على الحجر ينتجون الى المجتمع الجديد ما يحتاجه من مواد ذات الطابع الروحي والطبي والسحري بالاضافة الى حاجات المجتمع الدنيوية وهذه المواد غالبا ما تضم الدلايات والحرز بالاضافة الى الاختام •

النبسطة وجدت في بقايا المستوطنات الحضارية الموغلة في القدم والتي تعود النبسطة وجدت في بقايا المستوطنات الحضارية الموغلة في القدم والتي تعود الى الربع الاخير من الالف السادس قبل الميلاد (اي قبل سبعة آلاف ومائتي سنة) • فكان الختم المنبسط من الحجر المحفور بطريقة فنية عادة يضغط على قطعة الطين الذي يغطي قطعة من القماش او من الجلد تربط على فوهة وعنق الجرة او الاناء الذي يحنوي على مواد ثمينة او مهمة • ويتكرر ضغط الختم المنبسط هذا على عدة امكنة • ولا يستطيع اي شخص غير مخول ان يخرب الطين بعد جفافه والا يعتبر سارقا ويعاقب على عمله هذا • واولى هذه الاختام عبارة عن قطعة صغيرة من الحجر مستطيلة الشكل تقريبا محززة في الحد وجميها بخطوط مستقيمة متقاطعة تم اكتشافها في الطبقة الثانية في الموقع الاثري تمل حسونة في شمال العراق التي تعود الى حدوالي • • ٤٠ و المختام المنبسطة بصورة العمة تكون على شكل افراص من الحجر تشبه ازرار والاختام المنبسطة تدعى اعامة تكون على شكل افراص من الحجر تشبه ازرار والاختام المنبسطة تدعى احيانا (Buton Seals) ■

وبمرور الوقت سميت اختاما منبسطة تمييزا لها عن غيرها واخذ النحات السومري يتفنن في حفر انواع من الحجر بمختلف النقوش منها الهندسية ومنها ما له صلة بالحياة اليومية التي كانوا يعيشونها • وبقيت هذه الاختام المنبسطة تستعمل بكثرة في عصور سامراء وحلف والعبيد اي ما يقارب حوالي الالف ومائتي منة وبعبارة اخرى حتى عصر الوركاء •

وبمرور الزمن وجد الفنان السومري ان طريقة طبع الاحتام المنبسطة الشائعة آنذاك على الطين لا تفي تماما بالغرض اذ يضطر الى تكرار الطبع على سطح فوهات الجرار واعناقها لذلك ابتكر في عصر الوركاء طريقة تعتبر مثالية وعملية للدلالة على ملكية الشسخص الذي تعود له المواد المخزونة والابتكار الجديد عبارة عن حجرة اسطوانية الشكل مثقوبة من وسطها طوليا حفر النحات على سطحها مواضيع دينية ودنيوية وكان الختم

الاسطواني اكثر ملاءمة من الختم المنبسط ، فعند دحرجته بضغط قليل على سطح الطين المعد للغرض المذكور تترك فيه طبعات عديدة على الجهات المراد ختمها • وقد برهنت نتائج التنقيب ان اقدم الرقم الطينية التي وصلتنا هي المختومة بطبعات الاختام الاسطوانية التي تعود بتاريخها الى الالف الرابع فبل الميلاد في عصر الوركاء •

وهذه هي اولى الاستعمالات للاختام الاسطوانية في الحضارات الشائعة انذاك وقد انفردت بها حضارة العراق القديم وهي ميزة ذات اهمية كبيرة على مستوى السلم الحضاري وهي ابداع حضاري نقي خاص بالعراق •

وعلى الرغم من ان الاختام الاسطوانية قد استعملت في مصر خلال الالف الثالث قبل الميلاد وفي سوريا وفلسطين والاناضول وجنوب شرق العراق والهند فان الاختام الاعتيادية المنبسطة كانت هي السائدة في هذه الاقاليم غير ان الاختام الاسطوانية استمر استعمالها في وادي الرافدين على مدى كافة العصور التاريخية لسبب بسيط هو ان الكتابة في وادي الرافدين ( التي ابتكرها السومريون في حدود منتصف الالف الرابع قبل الميلاد ) كتبت على الطين ابتداء من عصر الوركاء الى حدود القرن الاول الميلادي تقريباً ( ٤٠٠٠ ) سنة . وهذا دليل كبير على ان الاقطار المجاورة للعراق وحتى البعيدة عنه قد قلدت صناعة الاختام الاسطوانية خلال العلاقات التجارية او السياسية او الثقافية في عهد الامبراطوريات وبالاضافة الى ختم المواد التجارية والعقود والمواد الثمينة الاخرى فان الختم الاسطواني نفسه استعمل كعلامة دالة او اداة تعريف بملكية الشخص صاحب الختم ٠ الجدير بالملاحظة هنا ان اي ختم اسطوانيا كان او منبسطا من غير المقبول ان تكون له نسخة ثانية اطلاقا لانه بمثابة توقيع المالك له اما الشبه فممكن لان النحات ينحت بناء على طلب المالك احد المواضيع المطروقة المستوحاة من حياة المجتمع اليومية سمواء كان من طقوس دينية او مشماهد دنيوبة او حوادث أو اساطير هامة تخص ذلك المجتمع في تلك الفترة أو الفترة

السابقة واصبحت موروثة للاجيال التي بعدها • كما جاءت هذه الاختام ملبية لحاجة ورغبة الاشخاص لعلمات مميزة ليضعوا طبعاتهم على رسائلهم الشخصية ومعاملاتهم التجارية بالاضافة الى ضمان جرارهم التي يودعون بها ممتلكاتهم الثمينة دون ان تمس بتخريب او اذى •

### اهمية الاختام

تعتمد معلوماتنا لتقييم الفن في وادي الرافدين اساسا على التمائيل والمنحوتات وهي بحد ذاتها غير كاملة لان مواد من هذا القبيل لم يتوفر معظمها بحالة جيدة •ومن ناحية اخرى فان الاختام الاسطوانية يمكن ان تكون مصدرا جيدا لهذه الدراسة لسبب بسيط هو ان الحفر على الاختام ممكن تتبعه في كافة العصور وبدون توقف • اضافة الى انها اعانتنا كثيرا في تصوير واجهات المعابد اي انها اضحت مصدرا كبيرا لفن العمارة اعتبارا من الحقبة الاولى لعصر الوركاء •

كذلك صورت الاختام الطقوس الدينية التي كانت تقام داخل المعابد وبعبارة اخرى تعتبر الاختام موسوعة متسلسلة ومصورة لجميع نواحي الحياة في المجتمع العراقي القديم •

## آلات الحفر في الاختام

ان الطريقة التي استعملت في حفر الاختام على الاغلب لا تختلف كثيرا منذ ابتكارها حتى نهاية استعمالها ٠

وكانت الآلات المستخدمة في البداية من النحاس وفيما بعد من البرونز ثم من الحديد في العصر الاشوري • ان الآلات الحقيقية من النحاس تشمل عددا من الازاميل ذات الحافات الصغيرة وقد وجدت في احد البيوت الخاصة بتل اسمر قطعة واحدة تعود الى مزرف او مثقب مع ما يشبه الملعقة ولكن ذات حافات قاطعة •

ووجدت هذه المواد مع اختام كاملة الحفر واخرى غير كاملة ومجموعة من الخرز تعود الى العصر الاكدي (Frankfort P. 5) وتؤلف الازاميل والمطرقة الخشبية عادة في ايامنا الحالية مجموعة لاعمال الحفر وليس عريبا ان يكون النحاتون قديما قد استعملوا نفس العدة لانجاز اعمالهم الفنية في النحت •

من الممكن أن نقول أن نحاتي الاختام في العصر الاكدي قد حفروا الاشكال أو النماذج ابتداء من الحافات مستخدمين الازميل والمطرقة الخشبية نحو الداخل وعليه يبدأ الحفر من الجانبين إلى الوسط و واللمسات الاخيرة قد تنجز بمواد اخرى كاستعمال مستحوق خشن أو رمل وتفتح الحفر الدائرية بالمثقب الذي يتكون من قوس وخيط يلف على قلم طويل ينتهي بسكين قاطعة تشبه الملعقة الصغيرة وباسلوب حركي تبدأ هذه السكين القاطعة تأخذ مفعولها في الحجر كما كانت هناك عدد ومواد اخرى تستعمل لقطع حافات دائرية هلالية الشكل أو ما شابه و أما المواد المستعملة في صناعة الاختام فهي متنوعة وكثيرة الالوان فهناك حجر الستيتايت الاسود والاخضر والابيض والرصاصي والقهوائي ، كذلك استعمل حجر اللازورد والمرم والمرم المعرق والحجر البلوري والهمتايت واللابمستون والعاج والمرم في صناعة الاختام وحتى العجينة الطباشيرية والطين و وندر استعمال الذهب في صناعة الاختام و

#### الاسلوب

مر الاسلوب الفني بمراحل وتغييرات منذ العصر الحجري القديم الى العصور التاريخية ابتداء من الاسلوب الطبيعي والواقعي للصياد انسان الكهوف الذي اخذ يقرب الاشياء الواقعية التي حوله الى تفسه ليجعلها سهلة في عملية الصيد والسيطرة والهيمنة عليها • واسلوب الواقعية هذا استمر الى عدة آلاف من السينين حتى فترة الانتقال من العصر الحجري القديم الى

العصر الحجري الحديث ثم اخذ هذا الاسلوب يتغير كليا ويتجه نحو الرمزية كما ان الفن في العصر الحجري الحديث اخذت فيه علامات الرموز تعبر عن مفاهيم سادت الوسط الفني لهذا العصر ، وقد اخذت الرسوم تعبر عن افكار رمزية تجريدية محورة ويمكن هنا التعبير عن الفن ببضعة ضربات ( خطوط صغيرة ) وان مساحة الارضية ممكن ان تعرف او يدلل عليها بنقاط دائرية ووحدات او اشكال او نماذج هندسية او خطوط منحنية ، ان هذا التغير يعزى بالاساس الى التغير الحاصل في المواد البيئية والحياة الدينية او الروحية لسكان القرية • وان الحياة الكلية للانسان قد تغيرت من حالة جمع القوت الى حالة انتاج القوت وحياة الزراعة ويعني هذا من الايمان بالسحر وممارسته الى اليد العاملة وتنظيم الافراد اجتماعيا ، وهذه الحياة العجديدة دفعته الى خلق او ايجاد فنه الجديد فن التعبير التجريدي والتعبير الرمزي ٠ ومع حياة الاستقرار الجديدة ظهرت بعض الطقوس والشعائر الدينية والعبادة واحتلت مكان السحر وعبادة الطبيعة حيث كان الاعتقاد السائد لدى انسان العصر الحجري القديم ان كل الاشياء التي حوله لها قوة خارقة اقوى من الانسان وحذا الاسلوب الجديد من الفن جاء نتيجة الاعتقاد بالروح الثنائية اكل المواد • كان الصياد القديم يتمتع بقوة ملاحظة قوية لما حوله في الطبيعة ولذلك هو يعرف الحيوانات جيدا ويعرف عاداتها وهجراتها وترحالها وكان هذا ضروريا جدا له لكي يتمكن من ان يمسك بها ويعيش عليها • ولذلك كان فنه بالضرورة واقعيا ويحاكى الطبيعة •

ومن الناحية الاخرى فان انسان العصر الحجري الحديث بافكاره الجديدة كان متلائما جدا مع الطبيعة وما خلفها من قوى فبينما يقوم هو بحرث ارضه وتربية حيواناته وجد ان النماذج واسلوب الواقعية لا حاجة لها بعد الان واخذ يرمز اليها برموز تجريدية اي بخطوط بسيطة تعبر عن شكل الحيوان او النبات او اي شيء آخر ، وهذه الرموز ادت فيما بعد

الى فكرة الكتابة الصورية التي هي اساس الكتابة المسمارية و ان الحياة التي تغيرت من مجتمع التطفل على صيد الحيوانات الى الخبرة الجديدة لانتاج المواد الاولية للقرية خاصة المستوطنات الاولى في وادي الرافدين ادت ايضا الى تغير جديد في الفن و ان التغير في اسلوب الفن من الطبيعة والواقعية الى الهندسية لم يأت فجأة اذ هناك بعض الملامح الانطباعية والتعبيرية متواجدة في هذا الوسط الفني حيث التطور البطيء خلال عصور مختلفة و ان هذه التغييرات في الاسلوب اخذت مكانها في نهاية العصر الحجري الحديث وبداية فترة ظهور الكتابة حيث تبلورت الى ثلاث حالات مختلفة وهي : التقليدية والاعلامية \_ التشقيفية والزخرفية وبمعنى آخر الاسلوب المستوحى من الطبيعة والاسلوب المستوحى من الطبيعة والاسلوب التصور على الاختام على من العصور واسلوب الحفر على الاختام على من العصور واسلوب الحفر على الاختام على من العصور و

ان الاختام الاسطوانية في عصر الـوركاء ( ٣٥٠٠ ـ ٣١٠٠ ق ٠ م ) ونسيح لنا الاتجاه تحـو الاسلوب الطبيعي بغض النظر عن انها نسعيفة للوضوع احيانا ٠

ان شكل الحيوانات قد حفر باسلوب اقرب الى الطبيعة بينما شكل الاشخاص كان اقل تأثيرا وتبدأ اجسامهم نحسو التدوير (شكل ١٠٠) ويلاحظ احيانا الاتجاه نحو التجريد والزخرفة خاصة في اواخر عصر الوركاء عندما بدأت معالم او بدايات اسلوب الحفر بواسطة المزرف •

ان هذا الاسلوب الجديد في الحفر اي اسملوب المزرف قد شماع استعماله في الفترات اللاحقة لعصر الوركاء ولذلك يمكننا القول ان عصر الوركاء كان عصر تجريبي في فن الحفر على الاختام •

ان المواضيع المحفورة على اختام عصر الوركاء متنوعة بالرغم من انها كانت تعنى بالاسلوب الزخرفي ولكن مفهوم الديانة والطقوس الدينية بدأ وثر على فن الحفر على الاختام حيث يعرض مشاهد دينية وطقوسية .

وكذلك نشاهد على اختام هذه الفترة صورا لنصب ضخمة ومناظر دنيوية اخرى وهي تدل على ان النحات في عصر الوركاء لم يتمكن ان يفرق او يميز بين الفن التطبيقي والفن المجسم الذي شاعت مدرسته في فن الحفر على اختام العصور التى تلت هذه الفترة .

اما فن الحفر على اختام عصر جمدة نصر فيمثسل اول انحراف في هدا المجال وذلك بتحطيم الاسلوب القديم واستبداله بالنحت المتقن الجيد ، ومع ذلك لا نزال نجد بعض العناصر القديمة التي تقترب من الاسلوب الواقعي خلال بداية هذا العصر .

ولكن الاسلوب الهندسي بدأ يأخذ شكله العام في اواخر عصر جمدة قصر بطريقة الحفر بالمزرف للاشكال المختلفة التي كونت اسلوبا جديدا وفالحيوانات وسائر النماذج الاخرى انجز حفرها باسلوب خاص يعتمد على الدوائر والخطوط وغير ان النماذج الهندسية المستخدمة لملء الفراغات في اختام هذه الفترة قد اضسافت الى فن الحفر على الاختام ميزة جديدة لعصر جمدة نصر و

ان مواضيع عصر جمدة نصر هي كالعادة لها صلة بمشاهد خاصة تحمل مواد ومقتنيات المعابد بالاضافة الى المواضيع الاعتيادية التي تعود الى نهاية عصر الوركاء ، ان تحول مشاهد الحيوانات في الاختام الاسطوانية الطويلة الى الاسلوب الهندسي كان احد المظاهر الجديدة لتطور مواضيع هذه الفترة ، ان اكثر المواضيع شيوعا على الاختام الاسطوانية القصيرة كانت شكل المرآة في مشاهد القرابين والطقوس والشعائر الدينية (شكل - ٢) ،

## الاختام في عصر فجر السلالات

كان الاسلوب السائد في عصر فجر السلالات الاول هو الاسلوب انزخرفي الذي انحدر من الاشكال الهندسية المحفورة على الاختام الاسطوانية الطويلة لعصر جمدة نصر والنماذج هذه من جمدة نصر تحولت هنا الى

اشكال او نماذج خطية اي ذات خطوط مستقيمة او متقاطعة وهذا الابتكار والابداع الجديد لعصر فجر السلالات كان مستندا على تحول الموضوع القديم الى النموذج الجديد المعمول بالخطوط المستقيمة او المنحنية التي تشكل نماذج منفصلة الواحدة عن الاخرى وليس ثمة حاجة الان الى مشاهد قصصية وزخرفية بل الى ابتكار او خلق نماذج لملء حقول او افاريز انتجتها الاختام الاسطوائية و

وعندما ناتي الى فن الحفر على اختام عصر فجر السلالات الثاني نشاهد نفس الفكرة في تكرار الموضوع استمرت مع تجاهل الترتيب في فترة التجارب في عصر جمدة نصر • لكن الاسلوب والخطوط والاشخاص انجزوا بشكل مسطح مع قليل من التدوير (شكل ٣٠٠) •

ان القوة والصلابة في الاسلوب الذي يشبه التطريز قد هجر • وفي نفس الوقت كانت المواضيع مليئة بالاسلوب الخيالي الجديد والاساطير الخرافية والطقوس الدينية ، واشكال الحيوانات وكانت اكشر المواضيع شيوعا هي حماية القطيع من الحيوانات البرية المفترسة وخاصة من الاسد بواسطة بطل اسطوري ومخلوق مزيج من انسان وثور •

ان الانسان والحيوانات قد رسموا باسلوب خطوط النسيج • واستعمل الفنان في هذه الفترة ايضا طريقة ملء الفراغات ببعض الحيوانات او اجزاء مختلفة من اجسام الحيوانات مرتبة بطريقة ينتج عنها افاريز (اشرطة) مستمرة لنماذج انجزت باسلوب التعشيق •

ان اسلوب الحفر على اختام عصر فجر السلالات الثالث استمر في انتاج نماذج لافاريز عرالة الحيوانات التي بدأنا نشاهدها على الاختام الاسطوائية في عصر فجر السلالات الثاني غير انه تطور بذاته الى الاسلوب الجديد ، وهنا فلاحظ بدايات اسلوب الحفر المجسم ( البارز ) مع انتصاب جيد لقامة الانسان او الحيوان ، ورؤوس ضخمة تبدو منظورا اليها من

الاعلى (شكل-٤) ١٠ن جميع الاشكال والمواد التي تظهر في الاختام الاسطوانية لعصر فجر السلالات الثالث كما هو الحال بالنسبة لاشكال الاشخاص مع اضافة اشخاص آخرين ٠

ان اختفاء الاسلوب التجريدي وبدايات ظهور الاسلوب الواقعي بابعاده الثلاثة علامة مميزة للتحول من نهاية عصر فجر السلالات الثالث ونلاحظ التغييرات الاخرى في الوجه الكامل لرأس الاسد للتعبير عن عظمة الخطورة والطريقة الجديدة في تركيب الموضوع التي تظهر فيها الحيوانات على جانبي التسخص في الوسط لخلق موضوع جيد مع الحيوانات ، وكذلك يسكننا ملاحظة ان نماذج ملء الفراغات في اختام هذا العصر قد قل استعمالها على الرغم من ان العقرب وحيوانات اخرى صغيرة قد استعملت احيانا ،

اما الفكرة الزخرفية في اسلوب الحفر على اختام عصر فجر السلالات الثاني فاننا نلاحظ استمرارها الى عصر فجر السللات الثالث و وان الأشرطة التي الجزت على اختمام هذه الفترة تعرض الاسملوب الزخرفي لا الاسملوب الاعلامي او التوضيحي وان التناسسق في الموضموع يبدو بسيطا .

ان مواضيع الاختام الاسطوانية في عصر فجر السلالات الثالث هي تضمنة مناظر تفسها التي كانت شائعة في عصر فجر السلالات الثاني فهي متضمنة مناظر العراك التي تحتوي على فكرة حماية الحيوانات من الحيوانات الهاجمة المتوحشة المفترسة وبالاضافة الى ذلك فان هناك مواضيع جديدة تعبر عن مشاهد طقوسية واسطورية كما في مشهد اله الشمس وزورقه الاسطوري وكذلك مشهد يرينا الانسان \_ العقرب ومشاهد اخرى كالزواج المقدس ومشاهد الولائم والشرب والقضاء على الحيوان الخرافي ذي السبعة رؤوس وكذلك مشاهد العبادة وتقديم القرابين • كما نشاهد ايضا مواضيع دنيوية مثل مشاهد العلى وبناء الزقورة •

## المبحث ولئاني

## الأخنام من العُصرالاكري متى نحاية العضوليا بلي لحديث

## أ \_ اختام العصر الاكدي

عندما تأتي الى العصر الاكدي نلاحظ ان فن الحفر على الاختسام الاسطوانية اخذ اتجاها معينا في هذه الفترة ، فقد تغير بالاساس الاسلوب الزخرفي في عصر فجر السسلالات الثالث الذي اعتمد على المبدأ الخيالي والخطوط الزخرفية الى اسلوب جديد هو الاسلوب الواقعي ، ان ترتيب الموضوع المتوارث وعناصر فن الحفر على اختام عصر فجر السلالات الثالث شهد تغيرا جديدا في ترتيب وتوزيع العناصر المختلفة لكي تلعب دورها في الحياة المجديدة للمسرح القديم ، فالنصب والابنية اخذت شكلا جديدا في هذا العصر ، واضاف عدد من الاختام الاسطوانية تعود الى موظفين حكوميين الى فن الاختام الاسطوانية مواضيع جديدة الى المواضيع التي تعود الى فترة ما قبل عصر سرجون الاكدي ، ومع التطور الجديد في التصرف نحو الواقعية الطبيعية اصبحت الاختام الاسطوانية المصدر الرئيسي للمعلومات التي تركز الضوء على التاريخ والمعتقدات للحكام الاكديين الجدد ،

ولكي تفهم هذا التغير السريع في الاسلوب والمواضيع لهذا العصر لابد ان نلقي نظرة سريعة على العنصر الاكدي وامبراطوريته العظيمة التي كانت اولى الامبراطوريات في العالم •

ان الاكديين من القبائل العربية القديمة التي كانت تسكن اطراف البجزيرة العربية منذ القدم ونزحت الى العراق في فترة ما وتم اختلاطهم بالمجتمع السومري الذي استقر في مراكز المدن بصورة تدريجية وبطيئة وهم يختلفون عن السومريين في امور كثيرة منها ان لفتهم الاكدية بالرغم من انهم كتبوها بالخط المسماري الذي هو ابتكار سومري صرف الا انها تعود الى منعة اللم لغة المجزيرة ، جاءت كلمة الاكديين نسبة الى عاصمتهم اكد التي لم بعرف موقعها لحد الان .

وفي الاونة الاخيرة سموا بالجزريين نسبة الى القبائل العربية التي كان وطنها الاصلي الجزيرة العربية التي تمتد حتى الهلال الخصيب .

وبعد التفاعل الذي حصل مع السومريين تم امتصاص السومريين من قبل الاقوام الجزرية تدريجيا ولم يكن نهذه القبائل تأثير جديد في البداية ويولكن فجأة واجهتنا تغييرات سريعة في الحياة العامة لوادي الرافدين شملت اللدويلات المنضمة لبلاد سومر و أن هذا التغيير الاساسي الذي شمل البلاد تعود سببه على ما يبدو الى الزيادة الحاصلة في سكان القبائل الجزرية كنتيجة للموجات البشرية الاضافية من جهة الغرب أى الجزيرة العربية و

تميزت هذه القبائل بالواقعية ومحاكاة الطبيعة وتجلى ذلك على الاخص في اواخر العصر الاكدي حيث تطور الفن واصبح يقارب الفن الكلاسيكي حيث النسب في النحت اصبحت اقرب الى النسب الطبيعية اللاشكلاسيكي حيث النسب في النحت اصبحت اقرب الى النسب الطبيعية اللاشكال الآدمية والحيوانية ، وفي هذه الفترة بالذات انفصل الدين عن الدولة واصبح المعبد خاصا بالكهنوت والكهنة بينما القصور الملكية توجهت الى الحياة الدئيوية واصبح لدى الملك وزراء ، وكتاب ومحاسبون وتقسمت خارطة العسراق الى اقاليم او محافظات يحكم كلا منها محافظ تابع للملك مباشرة وكل محافظ له كادره الاداري الكامل ، ولهذا اصبح لكل محافظ وموظف بهذه الدولة ختم خاص به لتمشية معاملات مراجعي دوائر الدولة

حسب الاصول الادارية من دعاوي وشبكاوي وعقود وايجارات وبيع, وشراء والى غير ذلك من الامور • كما أن المعابد مارست الاعمال الدينية ذات الصلة بطقوس الزواج والطلاق واقامة حفلات موسمية خاصة بمقدسات. الالهة واصبح لكل اله معبد تقام به الطقوس الدينية الخاصة وكان الملك. رئيس الكهنة اسميا •

وتشير الدلائل المادية وخاصة الرقم الطينية الى ان حياة الملك القائد. الاكدي كانت خارقة وغامضة والعادة دائما هي ان يعزى الى مثال هذه. الشخصيات ميزات تكاد ان تكون فوق مستوى البشر •

ان ميلاد مؤسس الامبراطورية الاكدية سرجون كان غامضا (القصة معروفة كيف ولدته امه ورمته في طبق في نهر الفرات ١٠ الخ) ولكننا نراه بعد بضع سنوات حاكما محنكا لبلاد سومر والمنطقة الجديدة الواسعة التي تمتد شمال سومر وتدعى اكد وبعد معارك طوال وحروب كثيرة ضد شعوب واجناس مختلفة عاشت حول وادي الرافدين في سوريا والاناضول والجبال الشرقية وعيلام والجنوب الى البحر العربي اصبح سرجون مؤسسس اول واوسع امبراطورية في وادي الرافدين ولقب فيما بعد ملك المعارك ٠ خلف سرجون ولداه في الحكم ريموش ومانشتوسو ، الذي حكم خمساً وعشرين سسنة الا انهما لم يكسونا مشل ابيهما حنكسة وقوة ، غير ان حفيده نرام سعن حكم سبعا وثلاثين سنة وهو اعظم واشهر خلفاء سرجون ولقب نفسه بملك الجهات الاربع اي ملك العالم آنذاك ٠ الا ان هذه السيطرة لم تدم بسبب ضعف آخر ملوكهم شركالشري ٠ وحاول الملوك مسك زمام الامور واعادة قرتهم الا انهم لم يفلحوا عندما انهارت الامبراطورية الاكدية التي دامت فترة حكمها حوالي مائة وخمسين سنة فجأة ٠

ان الشؤون الادارية قد تغيرت تماما تحت ظل نظام الحكم الاكدي

الجديد ، وان نظام الحكم المركسني تم التحكم فيه من قبل ملك عظيم وحاشيته .

ان اروع واوضح تغيير حصل في العصر الاكدي كان في فن نحت التماثيل وفن الحفر على الاختام وكما اشرنا في نهاية عصر الوركاء فان فن الحفر على الاختام مر" بثلاث مراحل: الاسلوب التقليدي ، الاسلوب التثقيفي والاعلامي والاسلوب التزييتي الزخرفي وعندما جاء الاكديون بعد حوالي الف سنة بدأوا بالحفر على الاختام ، تماما كما فعل فنانو عصر الوركاء ، ولكنهم لم يصلوا الى المرحلة الثالثة التي هي الاسلوب الزخرفي التزييتي هي الاسلوب الزخرفي الترييتي هي الاسلوب الزخرفي

اما قيمة الاسلوب التخيلي والزخرفي الذي كان فنان عصر فجر السلالات ملترما به في الحفى على اختام ذلك العصر فقد اهملت الان امام المفاهيم الجديدة لنظام سرجون الاكدي • ونلاحظ في هذا الوقت تغيرا سربعا في النهج الفني الذي في واقعه كان قد بدأ في نهاية عصر فجر السلالات الثالث باستعمال الجوانب الثلاثة للشكل وباتجاه النحت المجسم • ان فناني العصر الاكدي الذين جفروا على الاختام تغيروا في تذوقهم لاعمالهم فانتقلوا من هيئة الخطوط المجسمة الى الطريقة الفنية الجديدة في الاسلوب التعبيري •

ان الغاء القاعدة التي كانت تستعمل في العصور السابقة والتصسيم القوي على اذابة التشابه في التعبير الجسدي لتركيب عناصر الموضوع ادى الى نضسوج مفاجيء في تتاج فن الحفر على الاختام • ولم يدم اسلوب الى نضسوج التعشيق للحصول على الاستمرارية وبدلا من ذلك نلاحظ انتقالا نحو اسلوب المجاميع •

## مواضيع الاختام الاكدية

#### مشتاهد المتراك

هناك مشاهد عراك الحيوانات ، الابطال ، ومخلوقات ذات تركيب. بشري \_ حيواني ، وكما نعلم أن مثل هذه المواضيع شاهدناها في عصر الوركاء ، كالاسد الذي جاجم حيوانا مثل الجاموس ، بينما يقف البطل خلف الاسد ماسكا ذيله ، أن هذا الموضوع اختفى بعد عصر الوركاء لفترة ما ، ومن المشكوك فيه أن يكون هناك اكثر من هذا المثل يمكن تنسيبه الى عصر جمدة نصر أو فيجر السلالات الاول ، ومع ذلك ظهر مرة ثانية في عصر فجر السلالات الثاني والثالث واصبح احد المواضيع الرئيسية في الاختام الاكدية ، ان الفسحة المستطيلة التي وجدت من جراء دحرجة الختم الاسطواني قد ملئت بمخلوقات يشاهدون على ارجلهم الخلفية ،

ونلاحظ احيانا اجساما متقاطعة لحيوانات او متقاطعة مع اجسام منحنية عند نقاط بحيث تشكل زكراك بينما تحوي بعض الاختام اربعة او ستة مخلوقات كل منهم له وقعته الخاصة المتميزة والبعض الاخر يستعرض مجموعتين او حتى ثلاث مجاميع من مخلوقات يبلغ عددهم خمسة عشر احيانا و مجموعتين او حتى ثلاث مجاميع من مخلوقات يبلغ عددهم خمسة عشر احيانا و مجموعتين او متى ثلاث محشوتان بعمود من الكتابة او بالموضوع نفسه وهناك اختام تعرض اكثر من شريط او افريز يفترض بان بدايتها ونهايتها ان كانت موجودة مقفلة في المكان المناسب ، والاختام الاسطوانية الاكدية القديمة من هذا النوع و واختام هذا النوع يمكن ان تقسم الى مجموعتين : تقليدية ومتميزة (شكل - ٥) بالاضافة الى اختام تعرض خليطا من النوعين واختام منفردة تعرض العناصر الاصيلة و

تتضمن مشاهد المراك في العصر الاكدي عادة ثلاث مجموعات (شكل-٧)، او اثنتين او مجموعة واحدة من المتنازعين او المتخاصمين ولكن المجموعات لم

تقل عن اربعة مخلوقات مشتركة وغالباً ما تكون اكثر وقد تبلغ سبعة مخلوقات (شكل ـ ٦) ولهذا نجد تخفيضاً حقيقياً في مجموع عدد الاشخاص الذين يمثلون مشاهد العراك في اختام العصر الاكدي بالمقارنة مع مشاهد العراك في اختام عصر فجر السلالات •

وهناك ثلاثة نماذج رئيسية تعود في اصلها الى عصر الوركاء ، الاول ختال الحيوانات وفي اغلب الاحيان يشاهد الاسد وهو يهاجم مخلوقاً او حيوانا مقرنا قد يكون او لا يكون من الانواع الاليفة Frankfort, Pl. Xa ثانيا ان تطور النموذج الاول حدث باضافة شخص جاء لينقذ ويحرر الحيوان المقرن وذلك بالهجوم والانقضاض على الاسد المهاجم •

يظهر هذا المشهد في اختام عصر الوركاء .Amiet, no. 614 وفي كل حالة نشاهد ان الانسان او البطل يمسك بقوة ذيل الاسد ، وهذا ايضا يمكن ان يمثل اصلا المشاهد الطبيعية ومع هذا فان مظاهر القوة الخارقة لا يمكن ان تكون خارج هذا الاطار او هذه القاعدة ،

والمقصود من المشهد هو القوة السحرية التي كانت في الماضي وراء رسوم الكهوف، والشخص الآخر الذي يمسك بالاسد اعتيادي او ربما كان نصف اله او بطلا تقليديا • واذا كان هذا الاخير ضحيحا، فيجب ان تكون هناك عناصر اسطورية متواجدة • وبالتأكيد فان هذه هي الحالة في عصر فجم السود السلالات عندما يكون البطل في حالة حماية للحيوانات من هجوم الاسود يتكرر هذا المشهد بدون تغيير ومن خلاله يكون الرجل الثور (القسم الاعلى انسان) الذي في رأسه قرنان يمثل انكيدو الصديق الحميم لكلكامش •

ان الرجل ـ الثور اخذ محل الانسان البطل في هجومه على الاسد • ومن بين الحيوانات المحمية (المدافع عنها) في اختام عصر فجر السلالات ظهر

مخلوق جديد ، هو الانسان الذي له رأس ثور أو وجه ، ان الموضوع الاسطوري جاء نتيجة لمثل هذاا الخلط للمخلوقات ، ان حماة الحيوانات الاليفة يشاهدون اكثر الاحيان وهم يهاجمون الوحوش البرية بواسطة سلاح خاصة مع السيف القصير ذي المعدن العريض المقوس ( خنجر ؟ ) ذي النهاية البارزة من المقبض Frankfort, Pl. XIIC .

ان النموذج او الاسلوب الرئيسي الثالث هو البطولي الصرف ، من عصر الوركاء (Morgan, no. 4) في اسفل وسط الختم نشاهد انساناً (بطلا ) ذا عضلات رافعا الى الاعلى ثورين او جاموسين من ارجلهما ، وهذا المشهد عرض للقوة العظيمة ولا شيء اكثر من ذلك ، ويوجد مشهد مشابه له من بداية عصر فجر السلالات . Amiet, no. 806 ومن فجر السلالات الثاني Amiet, no. 856 وكذلك من نفس الفترة ولكن نشاهد الثاني Amiet, no. 858 في هذه وغيرها من الامثلة لم يشاهد اي الر للاسلحة ، البطل يحارب ويداه خاليتان من اي سلاح ،

وفي عصر فجر السلالات الثاني ظهر ايضا الرجل ــ الثور يحارب الاسود" Amiet, no. 887 وكن هذا النموذج البطولي الصرف اختفى في عصر فجر السلالات الثالث • وحتى عندما يكون البطل رافعا الى الاعلى اسدين من ارجلهما فهناك مخلوق مقرن يقف في الجوار ويفترض ان يكون محميا جذا العمل البطولي Amiet no. 1076.

ان الفترة الاكدية القديمة اشرت لنا خطوة سريعة نحو مشساهد البطولة الصرفة لكن هذه الخطوة السريعة اخذت مكانها ضمن الاشكال التقليدية الموروثة من عصر فجر السلالات .Amiet, no. 1076

ان تطور هذا الاتجاه نشب هده في الاختام الاكدية المميزة في مناظر العراك وفي العادة توجد اربعة اشكال فقط مرتبة في نظام ثابت ومتوازن •

انسان يمسك بثبات حيواناً مقرنا غالبا ما يكون جاموسا ، والرجل \_ الثور يمسك بثبات اسدا ، نشاهد الحيوانين دائما ظهرا الى ظهر في حالة وقوف على اوجلهما الخلفية بينما البطل والرجل \_ الثور هما خارج المشهد ، ومع ذلك فليست هناك قاعدة فيما اذا يجب ان يكون البطل والجاموس على اليمين او على اليسار ، فهناك مشاهد ترينا هذين الشكلين ( البطل والجاموس ) على جهة اليسار بينما في مشاهد اخرى نراهما على جهة اليمين ، وهناك حالات نادرة وهي استثنائية نلاحظ فيها البطل يمسك بالاسد والرجل \_ الثور يمسك بحيوان مقرن ( شكل \_ ٨ ) ،

ان ظهور بطلين في مشاهد اختام العصر الاكدي يبرز سؤالاً فيما اذا كان القصد منه تمثيل شخصين مختلفين في الميزات أو تمثيل شخص واحد ظهر مرتين في مشهد واحد وفي حالات قليلة وضع الفنان الاكدي شكلين متشابهين مع اختلافات قليلة ولكن في حالات اخرى كان التشابه والتطابق في الشكلين واضحين وفي مثل هذه الحالات يبدو ان فنان العصر الاكدي بشعوره الخاص مثل الموضوع مرتين وبدون ان يظهر اخوين توأمين في نفس الوضعيه وفي نفس الدور و

#### الحيوانسات

لا حاجة للتأكيد بان الاسد هو اكثر الحيوانات الممثلة في اختام العصر الاكدي وهناك ما يشبه الاسد الا انه عديم الفروة (اللبدة) و نلاحظ هذا في بعض الاحيان في اختام عصر فجر السلالات ويمثل هذا الحيوان وعلى جسمه اقراص (ربما يمثل النمر) و ونلاحظ وجود نوعيات مختلفة من الحيوانات المقرنة اكثر من تلك التي من فصيلة الاسود و وبدون شك فهناك انظباعات جيدة لدى الفنان الاكدي عن نوعيات الحيوانات المعروفة لديه والمفضل في هذا العصر هو الجاموس المتميز بجسمه الثقيل الضخم المقوس القرنين الذي كان فادرا في اختام عصر فجر السلالات وفي قطع الاسلوب

التقليدي في مشاهد العراك في اختام العصر الاكدي ، هذه المواشي الاليفة المفضلة التي تتكاثر بسرعة كالأيل والماعز التي دجنت خلال هذه العصور ، ولذلك نجد ان مشاهد العراك على اختام عصر فجر السلالات وتقريبا على وجه التحديد تتعلق بالدفاع عن الجيوانات الاليفة ضد الاسود ،

ان اسلوب الحفر على اختام عصر فجر السلالات يرينا بطلاً يسعف حيوانا اليفا من خطر الاسد .

بينما الاختام المميزة الاكدية ترينا بطلا يقاتل وحشا او مخلوقا مقرنا وكذلك الاسد ومن هنا نلاحظ الافضلية للجاموس الذي ظهر وكأنه اكثر قسوة من الماعز والغزال او البقر وان الثور ذا رأس انسان الذي يشاهد رأسه عادة من الأمام يبدو شائعا في مشاهد اختام عصر فجر السلالات ولكن نادرا ما نجده في مشاهد العراك في اختام العصر الاكدي التي صنعت بالاسلوب ذي الأربعة اشكال (الادمية والحيوانية) ولم يعرف لحد الان الخلفية الاسطورية لهذا المشهد و

#### الابطنسال

يظهر البطل في الاختام بميزات خاصة كأن يكون شعر الرأس بشكل خصل منفصلة متجهة الى الاعلى (شكل - ٩) او تكون نهايته مقوسة ويظهر البطل احياناً على اختام عصر فجر السلالات وهو يساعد المخلوقات المقرنة التي تعتدي على الرغم الحيوانات الاخرى واحيانا نراه ملتحياً كما في B M. 2, pl. 20f على الرغم من انه اعتياديا يبدو حليقاً وكذلك غالبا ما نشاهده عارياً ولكن احيانا يرتدي ما يشبه المئزر القصير وفي اختام عصر فجر السلالات شكل آدمي يشاهد وجهه من الامام له نفس اسلوب ترتيب الشعر (Amiet, nos. 886, 893,947) وقد يكون هذا النموذج الاصلى لهذا النموذج الاصلى لهذا النموذج الاصلى لهذا الشخص وهو ينقذ او يحمي الحيوانات من الاسود •

هناك جو عام حول الحيوية والشباب المتمثلة بهدا. البطل • فهو شخص متميز يجب أن تكون له صلة ما بشيء اسطوري أو خرافي والمعروف ان لدينا في المصادر المكتوبة عن الابطال ان. تموز ربما كانت له قدسية باعتباره راعيا يجب عليه الدفاع عن. القطيع من هجوم الاسود وان حيويته عرفت مثل ارفيوس . T. Jacobsen, History of Religions (1961) P. 193 وقعد عبد تموز بصورة خاصة من قبل النساء وهدا جعلمه غمير ملائم لان يلعب دور الرجولية كبطل ماسك حيوانات برية ويبدو انه لم يشاهد على الاختام المميزة من العصر الاكدي . واكثر الاشكال شيوعا للبطل هو الشكل الادمي ذو العضلات واللحية الذي يشاهد رأسه عادة من الامام ووجهه مدور وانفه مفروش وحيول رأسه يندلي. شعر حتى جانب الوجه بشكل خصلات تنتهي بما يشبه الحلقات تكون عادة. اثنتين او ثلاثة على كل جانب اما لحيته فكاملة • واذا كان نفس البطل يظهر على اختام عصر اوروك فهذا امر لا نستطيع التأكد منه بالرغم من ان البطل في وسط المشهد (Morgan, no. 4) له بعض الشبه • وفي عصر فجر السلالات الاول نشاهد بطلاً وعلى جانبي رأسه حلقة ويقوم بعمل بطولي اذ يرفع الى الاعلى حيوانين ماسكسا بهمسا من ارجليهمسا الخلفيتين. (Amiet, nos. 806, 807) وليس من الخطأ القول ان الشكل الادمي. الذي يظهر في مشاهد العراك في اختام عصر فجر السلالات هو نفس البطل ِ المشارِ اليه اعلاه على الرغم من ان ظهوره في الاختام القديمة اقل بكثير (Amiet, no. 903) من تلك التي بعدها حيث يظهر في كل مكان •

ان الاختام الاسطوانية الاكدية ذات الاسلوب التقليدي استمرت في الطهار هذا البطل مدافعا عن قطيع الحيوانات الاليفة ولكن في الاختام المميزة نشاهده بدوره الاصيل كبطل ماسك شكلا الدميا دون غطاء للرأس مع حيوانات برية • وكثيراً ما كان هذا البطل يدعى كلكامش لكن اصله يرجع

الى ما بعد فترة ملك اوروك ، غير انه لم تتوفر لدينا اية دلالات للخروج بتفسير حول ظهوره في العصر الاكدي ، وهنالك اسلوب متميز وواضح البطل يظهر لاول مرة في اختام العصر الاكدي يضع على رأسه قبعة مسطحة وله لحية مستقيمة بخلاف لحية كلكامش التي تكون دائما مقوسة النهاية ورأسه يرى من الجانبوقد يظهر عاريا (شكل - ١٠) وقد يرتدي مئزرا قصيرا،

هذا البطل يأخذ مكان (كلكامش) في الاختام الاكدية ذات الاسلوب التقليدي • والاختام الاكدية ذات الاسلوب المتميز يظهر هذا البطل بصورة نادرة •

والبطل الآخر هو الانسان الثور وفي الواقع هناك نموذجان متميزان ببوضوح له ، حفر الاول بشكل يظهر رأسه من الجانب ويخرج من مقدمته ورن واحد وغالبا ما تكون هناك خصلة طويلة من الشعر تتكور الى الاسفل على الكتف وتنتهي بتسريحة معقوفة النهاية تصل في معظم الاحيان الى مستوى الخصر و نشاهد كل ذلك بوضوح على احد الاختام (شكل ٧٠) وهذا مستوى الخصر و نشاهد كل ذلك بوضوح على احد الاختام (شكل ٧٠) وهذا مع الشكل الاعتبادي للرجل الثور في مشاهد العراك في اختام عصر فجر السرجوني ذات الاسلوب التقليدي و التقليدي و التقليدي و التقليدي و التعليدي و التعليدي و التعليدي و المنافق المنافق المنافق المنافق التقليدي و التعليدي و التعليد

اما النموذج الثاني للرجل ـ الثور الذي اختفى بصورة عامة من اختام عصر فجر السلالات ، فهو نوعا ما حيوان ضخم يرى وجهه من الامام ، والمنظر العام للوجه يشبه تماما وجه كلكامش، الرجل ـ الثور هذا يظهر بانتظام في الاختام المميزة ذات مشاهد العراك في العضر الاكدي وكذلك في بعض الاختام ذات الاسلوب التقليدي المتوارث (شكل ـ ١٤) ،

اما عن الاسلحة فانها تشاهد بتكرار في اختام عصر فجر السلالات غبر النالات غبر النالات غبر النادمة بصورة واضحة ، وفي جميع النماذج التقليدية عدا ما ندر وهناك شيء يمكن ان يكون مقبض سلاح ، النماذج التقليدية عدا ما ندر وهناك شيء يمكن ان يكون مقبض سلاح ، النماذج التقليدية عدا ما ندر وهناك شيء يمكن ان يكون مقبض سلاح ، النماذج التقليدية عدا ما ندر وهناك شيء يمكن ان يكون مقبض سلاح ،

وهذا يجب ان يثبت مقابل تلك الاعداد من المشاهد التي ترينا يدي الهاجم خالبتين من اي سلاح • الايدي بقيت في نفس الوضعية كما كانت في مشاهد. اختام عصر فجر السلالات ولكنها لم تعد تحمل سلاحاً •

وعلى اي حال هناك في مشاهد اختام عصر فجر السلالات النموذج المدافع الذي يرفع احدى يديه ماسكا سلاحا مائلا الى الاسفل • ان الساعد والسلاح يكونان شكلا يشبه رقم (٨) • ان هذا النوع من الشكل قد احتفظ به في المشاهد على الاختام الاكدية القديمة المميزة لكن السلاح قد اختفى تحت اليد التي لا يمكن ان تكون طويلة ومطوية وبطريقة لا يمكن ان تكون طبيعية •

#### مشاهد التقعيم للآلهة

نلاحظ على لسبة غير قليلة من اختام العصر الاكدي مشاهد تمثل الها جالسا على كرسي صغير بدون مسند رافعا احدى يديه لتحية اله ثانوي واقف امامه يمسك باحدى يديه شخصا متعبدا رجلا او امرأة واحيانا وفي مشاهد اخرى تقدم الهدايا او القرابين محمولة من قبل الاله الثانوي او المتعبد وفي احيان ايضا اخرى يكون المتعبد ملكا او شحصا آخر يقدمه الى الاله الرئيسي اله ثانوي و

#### الاله ايسا والرجسل - الطبر

ايا اله المياه المتدفقة وقد سماه السومريون (انكي) وهو غالبا ما يظهر في الاختام الاكدية حيث سماه الساميون (أيا) • يعرف الاله (ايا) بواسطة جدولين للمياه ينبعان من الاله نفسه او من اناء بين يديه (شكل ـ ١٨) • وان هذين الجدولين للمياه عادة يبالغ بهما بالسمك الذي يشاهد سابحا فيهما ويشاهد في بعض الاحيان اله ذو وجهين مع الاله (ايا) يدعى اوسمو أو ايسيمو او آرا • وعلى اي حال فان اوسمو هو وزير الاله (ايا) وانه لم يظهر

اطلاقا مع اي اله آخر • وفي عدد من الاختام الاكدية نشاهد اوسمو يجلب الانسان \_ الطير مخفورا امام الاله الجالس ( ايا ) ( شكل \_ ١٩ ) او يقدم متعبدين الى الاله ( ايا ) ( انظر Frankfort, pl. XXIC ) •

ويظهر أيا في معظم الاحيان وهو جالس على كرسي بدون مسند ونراه واقتما (كما في رقم ٢٠) وفي مكان اخر احيانا . Frankfort, Dyala, pl. اخر احيانا . 55, no. 582 ونشاهده جالسا بينخادمين منحنيين عاريين يحمل كل منهما اناء ينبع او يتدفق منه جدولان من الماء وهناك مشهد اخر (Frankfort, pl. XXIC) برينا البطل العاري حاملا نفس العلامة التي غالبا ما يحملها هذا البطل واقفا حلف أما •

كانت اريدو المدينة السومرية المشهورة في جنوب وادي الرافدين مركزا نعبادة الاله (أيا) وكان سكان العراق القدماء يعتقدون به استاذاً للمعرفة وسيداً للعارفين •

ان مشهد الرجل ـ الطير مكبلا ومقتاداً من قبل الهين او ثلاثة امام (أيا) ، وضوع شائع في الاختام الاكدية • وهذا المتهم (الرجل ـ الطير) يظهر مقتادا اما بواسطة ، كأن يكون حبلا او ممسك به من كتفه ، فلابد ان يكون متهما بجرم وطالما لا توجد هناك اية علاقة تدل على انه اله فمن المحتمل انه كان من نوع الشياطين او الاشكال الخرافية •

وهناك احتمال آخر تفترضه الاستاذة بورادا على انه يرى بشكل آخر بهو شيء ما معلق بسلاح او صولجان محمول على كتف احد الالهة امام الاله (أيا) (لاحظ Morgan, no. 198) اما فرانكفورت والاخرون فقد عرفوا ان هذا الموضوع الاكدي الخاص هو من قصة اسطورة زو ويبدو ان هذا الافتراض خطأ لسبين:

الاول ـ ان اسطورة زو لم يكن تعاملها مع الاله (أيا) ولكن مع الاله آنو والليل .

الثاني ــ ان زو لم يوصف في اي مكان بانه يمثل الرجل ــ الطير •

ان هذا الموضوع كما هو الحال في كثير من المواضيع الآخرى يجب ان يعود الى بعض الاساطير التي لم تصلنا مكتوبة بعد .

#### الالمه ما الحيسة

هناك مشهد لمخلوق مركب غريب يظهر لاول مرة في العصر الاكدي ويختفي ايضا بالتهاء هذا العصر ، المخلوق المركب هذا قسمه الاعلى انسان والاسفل ابتداء من الخصر افعى (شكل - ٢٤) ، ومثل هذا المخلوق لابد ان تكون له جذور الوهية مقدسة والمنظر يمكن ان يؤخذ لاول وهلة كمشهد تقديم او مشهد وليمة ، وفي الحقيقة من المؤسف ان هوية هذا الاله المركب لم تتحدد لحد الآن ولكن عند وجود افعى قرب الاله في مشاهد الاختام وكما هو الحال بالنسبة للهلال قرب الاله الجالس فهذا يعني انه الاله سن اله القمر وعلى اية حال هناك محرقة او مبخرة غالبا ما تظهر امام هذا الاله .

#### البه الشيمس

عرف هذا الآله عند السوريين باسم (اوتو) وسماه الاكديون (شسمش) و ظهر على عدد لا بأس به من اختام العصر الاكدي و واكثر المشاهد شيوعا التي مثل بها (شمش) هو خروجه من بين جبلين على جانب كل منهما بوابة يمسك بها خادم ويضع (شمش) احد ساقيه على قمة احد الجبلين بينما يضع احدى يديه على الجبل الاخر ، ويمسك باليد الاخرى منشاره الذي يميزه عن باقبي الآلهة ، كذلك هناك اشعاعات تخرج من كتفيه وهذه ميزة اخرى تميزه عن غيره من الآلهة (شكل - ٢٦) و يرتدي في القسم الاسفل من جسمه مايشبه مئزرا مفتوحاً من الامام و اما اتجاهه فغالبا مايكون

الى جهة اليمين • هناك برهانان يعززان تعريف الاله (شمش) اولهما كتابات قديمة مشهورة تتعلق بموضوع الديانة تتكلم عن البوابات في الافق الشرقي تفتح لاجل خروج (شمش) اله الشمس من العالم السفلي ، حيث يقضي الليل ، الى العالم العلوي والبرهان الثاني ان الكتابات البابلية القديمة المتعلقة بالشرائع القانونية تذكر منشار (شمش) وغالبا ما يذكر كعلامة او شعار لاله الشمس (شمش) قبل اداء القسم او اليمين • Gerichtswesen, 1917, PP. 192.

ان هذا الموضوع هو الآخر يشاهد فقط على الاختام الاكدية ما عدد الماذج نادرة جدا للاله ( شمش ) ظهرت في ختم من سوسه للماذج نادرة جدا للاله ( شمش ) طهرت في ختم من سوسه Louvre Vol. 1. L. Delaporte (1920) pl. 33, no. 8.

ومع هذا فان التأثير يبدو واضحا في اختام وادي الرافدين لهذه الفترة • هناك حالات مختلفة يظهر فيها الآله (شمش) على اختام العصر الآكدي (شكل \_ ٧٧) حيث يحمل باحدى يديه سلاحا وفي الآخرى المنشار على الرغم من انه لا يظهر واضحا في هذا المثال ولكن من المكن ملاحظته بوضوح ... (Otto Weber, من المكن ملاحظته بوضوح ... Altorientalisch Sieglbilder, 1920, P. 77, no. 383, Louvre II, 1923 pl. .. والسلاح هذا عبارة عن عصا في نهايتها كتلة كروية من القسير ... (أي الصولجان) •

وعلى اية حال قمن اكثر المشاهد تعقيدا وجمالا في نفس الوقت في هذا الموضوع يمكن مشاهدته في ختم في المتحف العراقي جاءنا من مدينة اور في جنوب العراق • في هذا المشهد (شكل - ٢٦) يظهر (شمش) مرتين: الحالة الاولى وهو في حركة صعود فوق جبل يبدو في نهايته معبد وبيده الصولجان بينما يحيي الاله الجالس امامه باليد الثانية والاله الجالس هنا هو الاله (أيا) الله المياه والحكمة •

اما الحالة الثانية في نفس المسبهد فانه (اي شمش) يظهر واقفا بين بابين وباحدى يديه المنشار واضعا احدى قدميه على كتف اله عاري الجسم ثانيا احدى ركبتيه على الارض • ولغرابة هذا المشهد يبدو ان هناك قصة

خلف هذا الموضوع • ويكون من المناسب هنا ان نشير الى بعض ما جاء في النصوص المكتوبة التي وصلتنا حول ما يتعلق بعبادة الاله (شمش) نذكر منها بالعربية (عن النص الاصلي المترجم من اللغة الاكدية الى الانكليزية):

شسسمش عندما تبزغ من الجبل العظيم عندما تبزغ من الجبل العظيم عندما تبزغ من الجبل العظيم جبل الأبيس abyss عندما تبزغ من الجبل حيث يصدر حكم القدر عندما تبزغ من الافق حيث تتعانق السماء والارض الالهسة العظيمة تحضر اليك لاجلل المحكمة الانوناكي يحضر اليك لصنع القرارات والبشر ، كل الناس ، يعطونك الاهتمام

A. Schollmeyer, Sumerisch - Babylonische Hymnen und Gebet an Samaš, 1912, P. 29.

وعلى هذا فان (شمش) يبزغ من جبال الابيس كما ان الاله ايا يسكن في جبال الابيس لذلك ففي كل صباح يقوم كل من الالهين (شمش) و (ايا) بتحية الاخسر • ربما نفس الفكسرة يمكن ان نشساهدها على الختم (Boehmer, no. 377)

#### السفينة الالهية

هناك مجموعة قليلة من الاختام الاسطوانية من العصر الاكدي تمثل مشهد اله جالس في سفينته الالهية ماسكا دفة السفينة ولكن مقدمة السفينة تمثل الها ملتحيا بيده عصا غليظة يدفع بها السفينة في المياه العميقة وان جسم الاله هذا ملتحم بمقدمة جسم السفينة (شكل - ٢٨) ٠

اما مؤخرة السفينة فتنتهي بافعى او رأس تنين يبرز لساناً له نهايتان • وامواج المياه اسفل السفينة عبر عنها الفنان الاكدي بخطوط متموجة تسبح ينها الاسماك ، ( لاحظ Frankfort, Diyala, no. 621) • ومن المعتاد ان

نرى اسداً برأس انسان اما داخل السفينة او خارجها ويربط مقدمة السفينة ما يشبه الحبل • كذلك نشاهد محراثا خارج السفينة • وهناك حالة ربما تكون وحيدة وهي ان نشاهد الاله جالساً على عرش بهيئة طير ولم توجد هناك اشعاعات تخرج من كتفه او جسمه وانه ماسك بيده محراثا بدلا من دفة السفينة كما في المشاهد الاخرى والتي يمسكها هنا شكل ادمي صغير الحجم جالس في مؤخرة السفينة لاحظ (Frankfort, Diyala, no. 598) .

وان اغلب المشاهد من هذا النوع يمثل فيها الآله (شمش) المعروف بالاشتعاعات التي تبرز من كتفه وهذا يمكن تعليله بذهاب (شمش) في رحلته اليومية الى العالم السفلي اثناء الليل .

المحراث يمثل خصوبة الغلة حيث كان العراقيون القدماء يعتقدون ان اصلحا ( اي الغلة ) هو في العالم السلماني ومنها تأخذ جذور النباتات غذاءها .

والعالم السفلي دائما يرتبط بالماء وفي هذه الحالة من الممكن الافتراض بان هذا المشهد قد يمثل (شمش) في العالم السفلي غير ان ذلك يحتاج الى بعض البراهين التي قد تتوفر مستقبلا • ان مشهد السفينة الالهية ظهر لاول مرة في اختام عصر فجر السلالات انظر :Rollsingel no. 145 واذ هذا (Rollsingel no. 145) واختفى نهائيا في نهاية العصر الاكدي • وان هذا الموضوع يبدو انه كان سائدا في شامال العراق اكثر من جنوبه (انظر : Ameit pp. 177-181) •

#### مصارك الآلهسة

ظهر هذا النوع من مشاهد الاختام لاول مرة على اختام العصر الاكدي القديم وربما من عصر فجر السلالات الثالث ولم يشاهد بعد ذلك مرة ثانية وهو ليس سائدا حتى في العصر الاكدي حيث لم يصلنا الا القليل جدا من الاهو ليس سائدا حتى في العصر الاكدي حيث لم يصلنا الا القليل جدا من

هذه المشاهد على اختام هذه الفترة ، ختم من العصر الاكدي (شكل \_ ٢٩)، في الواقع هو احسن مثال على هذا الموضوع: في الوسط اله عاري الجسم متكيء على الجبل سابلايديه وقد سقطت منها اسلحته وهو مهاجم من قبل الهين من اليمين اله عاري الجسم ماسك باحدى يديه رأس الاله الضحية وبالاخرى سلاحا ذا ثلاثة نتوءات ، ولكن وجود اشعاعات تخرج من كتف هذا الاله فهو لابد ان يكون الاله (شمش) انظر (Louvre II, pl. 71, 9-11; Newell, no. 153)

اما من جهة اليسار فالاله المفلوب مهاجم ايضا من قبل اله اخر يرتدي بدلة طويلة ويحمل باحدى يديه الصولجان وفي نفس المشهد يرينا الفنان الاكدي الها اخر مغلوبا عليه وقد سقطت من يديه اسلحته بينما يهاجمه اله ايضا عاري الجسم وييده ما يشبه الفاس ، هناك بعض الاختام من هذا النوع تمثل معركة لوحدها (كما في 71, 71, 71, pl. 71, pl. 71, في الختم المنشور في (سمش ) الله الشمس يقاتل الرجل ـ الثور (وشمش ) نفسه يقاتل مخلوقا ذا راس طير وجسم انسان ،

وفي اي حال من الاحوال لابد من وجود اساطير خلف هذه المشاهد ولكن بعض الاختلافات في الموضوع للمشاهد التي رأيناها لا تشجع فكرة ان اسطورة بسيطة واحدة هي التي شوهدت على هذه الاختام ، ويمكن القول بان الفنان الاكدي ربط ووفق بين عدة مواضيع دون الاخذ باسطورة او قصة معينة واحدة ، وإذا كان الابطال يقاتلون الرجل ـ الثور فإن الفنان يمكنه ان يضع الرجل ـ الثور في معارك الالهة ايضا ،

اله الشس يخضع اله الجبل هي الحالة الواضحة لقوة الاسطورة التي مثلت في هذا الشهد • ولم تتوفر لدينا مصادر مكتوبة من رقم الطين لتقدم لنا تفسيرا اكيدا لهذا المشهد • الجبل ممكن ان يكون نفسه الذي يبزغ منه

عادة الاله (شمش) في كل يوم • وربما هناك اله آخر قد سيطر على هذه المنطقة الجبلية وكان على (شمش) ان يقاتل من يعترض طريقه عند البزوغ •

وهناك احتمال اخر هو ان الجبل كما في الاساطير البابلية له ارتباط ما مع العالم السفلي وهناك جمع من المصادر مباشرة وغير مباشرة تشير الى الهة انهزموا او غلبوا في المعارك الدينية المقدسة وانزلوا الى تحت الارض كالهة اموات وهؤلاء عادة يكونون مجموعة الهة (لاحظ في Moore no. 37) وربما هناك اسطورة معينة خلف الموضوع وهنا مجموعتان من الالهة مشتبكين في معارك قتالية و

#### السه النباتات والخضرة

تستعمل هذه التسمية للاله ( او للالهة ) التي تتوافق عادة بطريقة ما مع سنابل شعير او كومة حبوب او اغصان اشجار او محراث ، فهناك مجموعة اختام من العصر الأكدي (شكل - ٣٠) تعرض مشاهد منها الهة جالسة وتشع من كتفها او من جسمها سنابل شعير وتمسك بيدها سنابل شعير ايضا او اغصان اشجار ( لاحظ Weber no. 439 ) وبعض الاحيان تبدو هذه الالهة واقفة ( انظر ع- 20 . Frankfort pl. 20 واحيانا نشاهد الها بدلا من الهة ايضا يمثل هذا الدور كما في Boehmer nos. 550, 552 وغالبا ما يظهر مع محراث الارض الدور كما في UE Vol. 10, no. 291) ولو ان الالهة في بعض الحالات تظهر مع المحراث ( Frankfort, Diyala, no. 423)

بعض رقم الطين المكتوبة تذكر ان هناك الهة للشعير تدعى ( نصابا ) وكانت الهة مدينة اوما وايريش • كذلك توجد الهة اخرى للشعير تدعى ( Æzinu ) كما تدعى (Ašnan) وهذه الآلهة كانت تعبد في مدينة لكش • ظهر هذا الموضوع لاول مرة في اختام عصر فجر السلالات الثالث (Frankfort, pl. 15K) ).

#### السه المنساخ

بعض اختام هذه الفترة ترينا الها جالسا وبيده سوط وفي احد الاختام نشاهد هذا الاله وامامه اربعة الهة متجهين اليه وكل واحد منهم يحمل عجلا صغيرا (شكل - ١٦) • اما السوط الذي يحمله الاله الجالس فهو يميز ادد اله المناخ ، لانه ذكر مرتين في الكتابات الاشورية المتأخرة التي تشير الى ان الاله ادد يحمل السوط . Iraq Vol. 24, P. 93; Vol. 26, P. 125.

كما ان جلب العجول اليه يؤكد هذا التعريف طالما نعلم ان ادد غالبا ما يظهر مع الثور او هناك شيء من الترابط ربما يمكن اكتشافه مستقبلا ٠

## الاختام فى فترة ما بعد العصر الاكدي

بعد انهيار وسقوط الامبراطورية الاكدية عندما فقدت السلالة الاكدية سيطرتها على معظم مناطق البلاد وحلت الفوضي على يد الكوتيين البرابرة المتوحشين شهدت هذه الفترة انحطاطا حضاريا وثقافيا • وبطبيعة الحال فان الفن بصورة عامة وفن الحفر على الاختام بصورة خاصة قد تأثر بهذا الانحطاط الحضاري •

ان اولاً مجموعة من الاختام من هذه الفترة قد نوقشت من قبل الاستاذة (Ei. Porada) في كتابها (33-31 Morgan, pp. 31-33) وكان اعتمادها على الاستاذة (علم تتوفى لنا براهين اكثر من ذلك حول هذا الموضوع .

هناك محاولة ، وقد تكون مجازفة ، ان تدعى الاختام الاكدية الرديئة الصنع بانها من فترة ما بعد العصر الاكدي ، كذلك الاختام الاقل جودة التي تعود الى عصر اور الثالثة يمكن في هذه الحالة ان ننسبها الى ما بعد العصر الاكدي (اي العصر الكوتي) ،

وعلى الرغم من هذه المشكلة ، فهناك مجاميع ذات اسلوب يجعل الاختام التي تمثل تخلفا في تقاليد الفن الاكدي في جميع الاحتمالات تعود للتسلسل الزمني التالي ، مجاميع الاختام من هذا النوع اعتياديا تكون مشاهد تقديم تم حفرها باسلوب مميز وهناك مشاهد كثيرة على ذلك ، Newell, Nos. 114, 116, 118; UE, Vol. 10, Nos. 247-251.

ان الاشكاص تم نحتهم بدون اعتناء وبطريقة رديئة وبحفر عميق ولا تحتوي على تفاصيل • الوجه تم التعبير عنه ببضعة خطوط محفورة كأنها تعبر عن الملامح مع فقدان اللحية كل هذا يعكس هذا الاسلوب •

كذلك مشهد البوابة المجنحة كما في Berlin no. 239; Ashmolean (هناك مصوعة من nos. 397, 398) ايضا مثل هذا الاسلوب الميز ، وهناك مجبوعة من الجتام هذه الفترة تعرض شريطين ، القسم الاسفل عادة يضم صفاً من الوز السابح لاحظ:

(Newell no. 118, Morgan nos. 258-260; Cahiers de Byrsa, Vol. 7. pl 15 nos. 97-82; UE, Vol. 10, nos. 247, 249-256)

هذه المجموعة دعتها الاستاذة بورادا بمجموعة ما بعد العصر الاكدي ولكن البعض الآخر نسبها الى عصر اور الثالثة • وقد تحل هذه المستقبل •

اما الموضوع الذي يمثل الاسد بين بطلين فمن الممكن واعتمادا على اسلوب الحفر العميق ان نعتبره من فترة ما بعد العصر الاكدي ولكن مع ذلك لابد من القول بانه لم تتوفر لدينا براهين كافية لجعل ذلك مفبولا •

## ب \_ اختام العصرين السومري العديث والبابلي القديم

هذا العنوان يغطي الفترة التي اعقبت تدهور وسقوط الكوتيين الهميج عندما جاء السومريون مرة اخرى للحكم في العراق القديم من مدينة اور • وهذه السلالة الجديدة تدعى بسلالة اور الثالثة •

تشير لنا المصادر المكتوبة على الرقم الطينية السومرية عن سيرة اكد ان النكبة العظيمة التي حلت بالامبراطورية الاكدية كانت عقوبة لاكد بسبب غضب الالهة ، وربما لهذا السبب نجد ان اكثر المشاهد شيوعا على اختام هذه الفترة هي مشاهد التعبد التي هي بمثابة التكفير عن خطاياهم ،

ان اختام هذه الفترة ترينا اختلافات كبيرة في النوعية من اعلى درجة في تقنية الحفر كما في المشهد على الختم الموجود في المتحف العراقي (شكل ــ ٣٢). ومشاهد اخرى

Weber, nos. 433; 436; Newell, No. 140; UE, Vol. 10, Nos. 235, 388; Berlin, Nos. 252-255; Morgan, Nos. 274-277,

الى مستوى الحفر الرديء كما في مصادر اخرى Berlin, No. 261, 272; Bruxelles, P. 136 no. 450.

هذه الحالة لابد ان تخلق لنا مشكلة حقيقية بالنسبة لتثبيت التاريخ و الاختام الرديئة الصنع غير الناضجة فنيا هي الاخرى تخلق مشاكل خاصة طالما بعضها يمكن ان يعود الى الفترة التي تلي العصر الاكدي كما يمكن ان يعود الى سلالة اور الثالثة اي العهد السومري الحديث والامر ليس اقل صعوبة في اختلافات بعض الاختام التي تعود الى العصر السومري الحديث واختام العصر البابلي القديم و

ان الاسلوب غالبا ما يكون متشابها جدا ومشهد التقديم هو المشهد الشائع في الاثنين • مشاهد التقديم المميزة عادة ترينا متعبدا واقفا يقوده اله

الى الاله الجالس و والاختام الجديدة من هذه الفترة ترينا عناية ياسلوب الحفر وتفاصيل دقيقة انجزت بواسطة آلات حادة واكثر دقة من تلك التي بدرجة عالية من الفن ولكن مظاهر الحياة في اختام العصر الاكدي مفقودة الان في مشاهد اختام هذه الفترة (اي العصر السومري الحديث) و واعتياديا نلاحظ الان وضعية سواعد الالهة الواقفين التي يقودون بها المتعبدين في نفس مستوى الاكتاف لاحظ (131, 123, 133) بينما في نفس المشهد في اختام العصر الاكدي نلاحظ السواعد في وضعية اعلى من الكتف وفي زاوية حادة و اعتياديا المتعبد يتبع الاله والاثنان يحييان الاله الجالس المتعبد يتبعه الاله ويداه الاثنتان مرفوعتان ولكن في حالات قليلة نشساهد المتعبد يتبعه الاله ويداه الاثنتان مرفوعتان ولكن في حالات قليلة نشساهد المتعبد يتبعه الاله ويداه الاثنتان مرفوعتان ولكن في حالات قليلة اشخاص المتعبد المعبد المعالم المعمر البابلي القديم وكذلك في حالات اخرى نشاهد ثلاثة اشخاص اختام العصر البابلي القديم وكذلك في حالات اخرى نشاهد ثلاثة اشخاص انقاهد فيها شخصا واقعاً لوحده المام الاله الجالس .Berlin, No. 254, 275 علات الحرى نشاهد فيها شخصا واقعاً لوحده المام الاله الجالس .Berlin, No. 254, 275

والمواضيع الاقل شيوعا في اختام سلالة اور الثالثة هي : صف من البط او الوز السابح في النهر ، ثم هناك موضوع اخر ظهر لاول مرة وانتهى لاخر مرة بانتهاء اختام العصر السومري الحديث (سلالة اور الثالثة) يرينا مشهد تعبد زهرة او نبات في اناء ، اعتياديا يقف على جانبي الاناء شكل آدمي ، ويبدو ان المقصود ليس زراعة نبات في هذا الاناء ولكن هذا التنسيق يبدو لعملية المتعبد ، ونلاحظ في مسلة اورنسو الشهيرة (انظر Frankfort, The Art and Architecture of the Ancient Orient pl. 53) شكلاً آدميا يصب الماء على النبات ، ومن غير الممكن التعرف على نوعية هذا النبات من خلال المشهد ولكن لاهمية النخلة في بلاد سومر فلربما تكون هي الشجرة المقصودة ، وهناك مواضيع جديدة تظهر لاول مرة على اختام

هذه الفترة مثل النسر ذي الرأسين (Frankfort, pl. 25 f) والنسر ذي رأس الاسلا، والنسر كراية او رمز (شكل - ٣٣) والهلل كرمسز (Ashmolean no. 420) والبطسة كرمز (Newell nos. 126,148, 187) والبطسة كرمز (Berlin no. 298) وكذلك الصولجان (Berlin no. 298) وهناك عناصر جديدة ايضا ظهرت في هذه الفترة لملء الفراغات في اختام سلالة اور الثالثة كالقرد الصغير الذي يجلس القرفصاء والشكل الآدمي الصغير ذي الرجلين المقوسستين (كما في يجلس القرفصاء والشكل الآدمي الصغير ذي الرجلين المقوسستين (كما في عناصر اخرى كالطيور والعقرب والهلال وكثرت اعمدة الكتابات على اختام عناصر اخرى كالطيور والعقرب والهلال وكثرت اعمدة الكتابات على اختام هذه الفترة ، كما نشاهد ايضا في بعض الحالات اسداً او اسد - تنين ماسكا رمزاً ويمثل نهاية المشهد (انظر 75) و الظر 157 و المعادة الكتابات على اختام رمزاً ويمثل نهاية المشهد (انظر 157) والغلات اسداً او اسد - تنين ماسكا

مشاهد التقديم في اختام العصر السومري الحديث تتمثل بمتعبد في حالة وقوف وهو حاسر الرأس تقوده من معصمه الهة واقفة الى الهة جالسة على كرسي بدون مسائد غالبا ما يكون على مسطبة مرتفعة نوعا ما عن مستوى الارض •

الالهان يرتديان تاج الالوهية المقرن ويرفعان ايديهما للتحية • اما لباس الالهة فيختلف عن لباس المتعبد حيث الالهة الجالسة ترتدي بدلة ذات طيات الخقية بينما الواقعة ترتدي بدلة ذات كسرات طولية • اما المتعبد فانه يرتدي بدلة طويلة ذات نهاية مهدبة (مشرشبة) •

## اختام العصر البابلي القديم

تشمل هذه الفترة الاختام التي يعود تاريخها منذ سقوط سلالة اور الثالثة الى فترة سقوط سلالة بابل الاولى • فمن خلال الاعداد الكبيرة لاختام

العصر البابلي القديم التي وصلت الينا يبدو انها كانت منتشرة وشائعة وقد استعملت بصورة واسعة بالمقارنة الى اختام العصور الاخرى •

وهناك نوعان رئيسيان من اختام هذه الفترة: مشاهد التعبد ومشاهد القتال وكل منهما استمر بالتقاليد الفنية للفترات والعصور السابقة ، ولكن في نفس الوقت حافظ كل منهما على اسلوبه بشكل مستقل ، غير ان هناك عدداً صغيراً من اختام العصر البابلي القديم خلط الاسلوبين كما في مشهد على ختم موجود في المتحف العراقي (شكل - ٣٤) ،

### مشاهد التعبد

#### مشاهد التقديم الى الآلهـة

غالبا ما يكون صعبا تمييز اختام من هذا النوع تعود الى هذه الفترة لانها ذات المشهد التقليدي تعود الى عصر سلالة اور الثالثة ولكن الاخنام التي تحمل كتابات من العصر البابلي القديم يمكن تثبيت عائديتها ومعرفة هويتها •

هناك مشهد يعرض متعبدا في حالة وقوف يتبع الهة في حالة وقوف ايضا وهي تمسك بمعصم المتعبد وباتجاه الاله الجالس الذي يواجهها والكرسي الصغين الذي يجلس عليه الاله يكون عادة فوق مسطبة ترتفع قليلا عن الارض وفيما عدا حالات قليلة جدا فان الاله الجالس والمتوجين اليه تكون أيديم مرفوعة للتحية وغالبا ما يكون هناك هلال بين الالهة حيث يمثل حضور سن اله السماء •

## الــه.او ملك جالس يواجه متعبدا واقفا تتبعه الالهة لاما

في المواضيع المتميزة في مشاهد التقديم نشاهد نموذجا آدمياً مرتدية ما يشبه العصبة كغطاء للرأس حاملا بيده اناء وجالسا فوق كرسي بدون مساند . وغالبا ما يرتدي بدلة طويلة ذات حاشية مشرشبة ويكون عادة احد

كتفيه عاريا ، ونادرا ما يكون ملتحيا والكرسي الذي يجلس عليه يكون عادة على مسطبة مرتفعة قليلا عن مستوى الارض ويقف نموذجان آدميان امامه : متعبد يحتمل ان يكون مالك الختم نفسه ، تتبعه لاما ويداها مرتفعتان بالطريقة التقليدية الخاصة بها .

وفي احيان نادرة تقف لاما قبل المتعبد امام الاله الجالس وهي عادة ترتدي بدنة طويلة ذات شراشيب افقية (الكوناكيز) (شكل - ٣٥) والتاج المقرن (الالهي) على رأسها بينما المتعبد يرتدي بدلة طويلة خالية من التفاصيل تنتهي بشريط مشرشب، وأحد كتفيه مكشوف وغالبا ما يكون حاسر الرأس وبعض الاحيان يشاهد مرتديا ما يشبه القبعة ٠

ولهذا نلاحظ ان هذا الموضوع يختلف عن سابقه من مشاهد التقديم الله من ناحية الوضعية والملابس واسلوب تقديم الالهة والشخص الجالس و في اسلوب الموضوع السابق نشاهد القبعة تميز الشخص الجالس يانه اله اما في اسلوب الموضوع الحالي فان القبعة المقرنة اختفت وحل محلها نوع من غطاء الرأس الدائري الشكل و كذلك الكرسي الذي يجلس عليه الاله يختلف نوعا ما و

لاحظنا في العصر الأكدي ان الكرسي قد يكون شعارا دالا ، فمثلا الهة الخضروات والنباتات تجلس على تل او بيدر من الحبوب والهة اخرى تجلس على جبال وفي اختام سلالة اورالثالثة نفس التقاليد، من الممكن ان تلاحظ بالرغم من إنها اقل شيوعا وفي Berlin, no. 273 نشاهد الآلهة جالسة على بطتين بوعليه عرفت هذه الآلهة انها كولا Gula ويوجد مثل اخر نشاهده في المسلة العظيمة للملك حمورابي حيث يجلس الآله على نفس نوعية الكرسي كما ان النقشة مشابهة لواجهة المعبد في اختام عصر جمدة نصر •

ولهذا فان الغرض من هذا النوع من الكرسي يعني ان الجالس هو الذي يملك المعبد ويعني بذلك انه اله وليس ملكا مؤلها ، واكثر من ذلك في مسلة اورئمو الظر Ancient Orient pl. 53) وهناك فرق واضح بين الاله والملك فالاله متوج في معبد مثبت على مسطبة ويرتدي القبعة المتوجة وبدلة تنتهي بما يشبه الاهداب بينما الملك نجده واقفا امامه وجها لوجه مرتديا القبعة المدورة وبدلة طويلة ذات حاشية مشرشبة .

ان المشهد الذي يمثل الملك جالسا على كرسي عديم المساند (شكل ـ ٣٦) لم يشاهد على اختام العصر الاكديولكنه شائع على اختام عصر سلالة اور الثالثة وعلى اي حال فان المشهد الذي يضم لاما وهي واقعة خلف المتعبد هو مشهد جديد على اختام العصر البابلي القديم •

ان مسألة التأليه كانت معروفة في العصر الاكدي ويمكن مشاهدة ذلك في مسلة الملك الاكدي الشهير نرام سن حيث نراه واضعا على رأسه القبعة المقرنة التي تستخدم عادة من قبل الالهة • كما نلاحظ في الكتابات على اختام سلالة اور الثالثة التي خصصت في معظم الاحيان الى الملك • ان الملك يمكن ان يكون هو الشخص الجالس فوق الكرسي •

ان هذا النمط من الكتابة لم نجده في الاختسام الاكدية ولا حتى في الاختام البابلية القديمة • وعلى هذا فان حصيلة النتيجة هو ان الشخص الذي ظهر في اختام سلالة أور الثالثة هو الملك ولكن من هو الشخص الذي ظهر على اختام العصر البابلي القديم ؟ هذا ما سوف تكشفه الدراسات في المستقبل أما بالنسبة للحد الفاصل للمواضيع في مشاهد اختام هذه الفترة فهو عادة عمود من الكتابة في معظم الاحيان •

### الالسه الواقف

في منتصف العصر البابلي القديم تقريبا استبدل الاله الجانس في مشاهد التقديم باله واقف ، ويحق لنا ان نسأل لماذا حصل هذا التغيير والجواب على ذلك هو ان جزءا من تفسير ذلك ربما كان الرغبة في التغيير فاكثر الالهة التي يمكن ان تعرف في هذه المشاهد هو الاله شمش الذي غالبا ما يكون واقفا واحدى ساقيه ممدودة الى الامام من فتحة امامية لبدلته التي يرتديها ، ويمسك بيده المنشار ، ان هذه الوضيعية قد استورثت من الاختام الاكدية التي يكون فيها شمش في حالة بزوغ من العالم السفلي الذي اجتازه خلال الليل ، ان تأثير هذا المشهد التقليدي الذي يمثل شمش في اختام العصر البابلي القديم نراه في الهة اخرين ايضا يظهرون وسيقافهم ممدودة الى الامام من فتحة الثوب ، ووضعية يد شمش الماسكة للمنشار قد مثلت ايضا مع كثير من الالهة الذين لا يمسكون سلاحا بايديهم ،

الخلاصة هو ان حالة الوقوف التقليدية للاله المهم شمش سببت استبدال الاله الواقف -

### البه الشمس (شمش)

لا شهدا الاله هو اكثر الالهة المعروفة في اختام العصر البابلي القديم والمشهدة الاعتيادي الذي نراه فيه هو انه واقف واحدى قدميه ممدودة الى الامام فوق كرسي صغير وقد مسك باحدى يديه سلاحه المنشار ويرتدي مئزرا طويلا تبرز من فتحة في الامام احدى قدميه (شكل ـ ٣٨) •

في الواقع ان سلاح المنشار (šaššaru) قد وردت تسميته في الواح الطين المكتوبة من العصر البابلي القديم انظر بصدد هذا A. Walther, Das الطين المكتوبة من العصر البابلي القديم انظر بصدد هذا Babylonische Gerichtswesen, p. 193 ووصف رمزاً وشعاراً للاله شمش الذي به يودى يمين القسم •

اله المياه ايا ايضا ظهر في مشاهد اختام العصر البابلي القديم كما في (Berlin, no. 398; Louvre vol. 2. A. 283; Frankfort pl. 28K) ويشاهد هنا دائما في حالة وقوف ماسكا بكلتا يديه اناء مدور القاعدة يتدفق من فوهته جدولان من الماء يُجريان الى الاعلى قليلا ثم الى الاسفل قرب القدمين يضع على رأسه القبعة المقرنة الخاصة بالالهة كما يرتدي بدلة طويلة تدعى بدل الكونالين ) وهي مفضفضة ذات شراشيب افقية تمتد الى اسفل القدمين •

هناك مخلوق مركب يتكون من عنزة ـ سمكة تدعى بالسومرية (Suḫurmas) يمكن بواسطته ان نعرف الاله ايا ويعتبر هذا المخلوق المركب رمزا أو شعاراً لهذا الاله ٠

ان المعزة \_ السمكة (Suḥurmaš) التي مثلت قرب الآله ايا تكفي لتعريفه حتى لو حذف الآناء الذي يتدفق منه الماء • وهذا مستند الى طبعة ختم على رقيم طيني من فترة حكم الملك حمورابي سادس ملوك السلالة البابلية حيث نشاهد فيه ايا حاملا الآناء المكور القاعدة الذي لا يتدفق منه الماء ولكن الكتابة تذكر اسمه • كذلك نشاهد (Suḥurmaš) فوق يده • وبالاستناد الى هذا يمكننا ان نعتبر الآله الواقف على جهة اليمين للمشهد في المختم الذي يحمل رقم 13847 . الملوجود في المتحف العراقي الآله (ايا) •

وعلى اية حال فان هذه الفرضية لربما تكون غير مقنعة تماما ولا هي هائية طالما ان الرموز ليست دائما تمثل العنصر الاساسي لتعريف هوية الاله وهناك نماذج في اختام هذه الفترة لا يمكن الجزم بان الاله الذي يظهر فيها هو ايا ونشاهد في ختم اخر في اللوفر (Louvre vol. 2, no. A 283) الاله مع الاناء المتدفق بالماء الذي يفترض ان يكون ايا وهـو واقـف على ظهر ثور ويفترض ان يكون في هذه الحالة الاله ادد • كذلك نشاهده على ختم اخر في ويفترض ان يكون في هذه الحالة الاله ادد • كذلك نشاهده على ختم اخر في كلكامش ) والاخرى على المعزة ـ السمكة (Suḥurmaš) •

ايا نفسه ليس هو الآله الوحيد الذي يحمل بيديه الآناء الذي يتدفق منه الماء على الجانبين فكلكامش هو الآخر يشاهد احيانا بهذا الشكل • وهو غالبا ما يظهر على اختام هذه الفترة كشخص رئيسي في المسهد واحيانا بالحجم الصغير لملء الفراغات لاحظ Frankfort, pl. XVII - C

### عشيتار

الهة مشهورة جدا ليس فقط في العصر البابلي القديم بل في العصر الاكدي حيث كان ظهورها مؤكدا ولاول مرة وتظهر عشتار عادة بوضعية الوقوف ويشاهد وجهها من الامام وبصورة كاملة حاملة بيدها اليمنى شعار الهراوة ذات رأس أسد وسلاحا مشابها في يدها الاخرى و واحيانا يشاهد اسد بالحجم الصغير رابض تحت احدى قدميها الممتدة الى الامام وفي بعض الحالات يكون الاسد مربوطا بحبل (؟) متصل بالهراوة التي تحملها وعلى بدنها بدلة طويلة ذات حزام حول خصرها ويلاحظ خطان متقاطعان على وعلى بدنها بدلة طويلة ذات حزام حول خصرها ويلاحظ خطان متقاطعان على صدرها وهي عبارة عن شريطين مربوطين بحقيبة او جعبة السهام المعلقة على كتفها من الخلف ويمكن ملاحظة السهام في معظم الحالات بارزة فوق الكتفين وكتفها من الخلف ويمكن ملاحظة السهام في معظم الحالات بارزة فوق الكتفين ويشريطين مربوطين بعقيبة الحالات بارزة فوق الكتفين والمحلف ويمكن ملاحظة السهام في معظم الحالات بارزة فوق الكتفين والحلالة والمحلفة السهام في معظم الحالات بارزة فوق الكتفين وليد

تظهر الآلهة عشتار على اختام هذه الفترة في مشاهد يتوفر منها البعض في المتحف العراقي كما في الختم الذي يحمل رقم 1M. 59978 وكذلك في مصادر اخرى مثل بالختم الذي يحمل رقم 1M. 59978 (Louvre vol. 1, D-37; Morgan, nos. 371-378; BN, مصادر اخرى مثل بالمتحف nos. 224-229, 231-233; Frankfort pl. 62; i pl. 28j, pl. 29a)

في الواقع ليس لديئا برهان قاطع ومباشر يثبت الالهة عشتار ولكننا نستنتج ذلك من مقارنة الرسومات المحفورة ومن الكتابات التي وصلتنا على الرقم الطينية المكتوبة بصورة عامة • هذه الكتابات تذكر ان عشتار الهة رئيسية وهي الهة الحرب ويرافقها الاسد •

وفي الواقع تحمل احيانا اسم اللبوة (انثى الاسد) وليس هناك اية الهة اخرى حسب هذه الكتابات تدعى لنفسها ان تكون كهذه الشخصية ونشاهدها بكثرة في الرسومات المحفورة على الاختام ، لذلك لا يحتاج تعريف هذه الالهة الى شك بانها هي الالهة المقصودة .

هناك بعض الانحرافات عن الشكل المعتاد الذي تظهر فيه هذه الالهة فاحيانا تشاهد من جهة جانبية وهي لا تحمل الجعبة المخصصة لوضع السهام فيها (Morgan, no. 879; BN, no. 169, 234, 238) وفي حالات اخرى نشاهد نموذجا مشابها لها ولكن ذات لحية كما في Morgan no. 379 وفي حالات نادرة جدا نشاهد عشتار وهي جالسة على كرسي (انظر BN, no. 236) .

### نو كــال

الاله نركال معروف في اختام العصر البابلي القديم ويشاهد عادة واقفا وملتحيا وحاملا الهراوة ذات رأس اسد في احدى يديه وفي الاخرى السيف المعقوف ملامسا الارض ويضع على رأسه التاج المقرن ويرتدي توبا طويلا ذا

طيات طولية وحزاماً حول الخصر يتدلى من الجانب وبصورة عامة نشاهد احدى قدميه فوق عدوه الساقط على الارض Sumer, vol. 7, p. 68 بالقرب من استد رابض كما في . (Cylinder Scals of Western Asia no. 43).

ان معرفة نركال كاله الحرب والعالم السفلي قد اعتمدت بالاساس على ختم في المتحف العراقي يحمل رقم IM. 15213 يعود الى عصر لارسة • هذا الختم يمثل نركال وهو مهدى او مخصص للاله نركال • درس هذا الختم من قبل الاستاذة بورادا والدكتور فرج بصمهجي في مجلة سومر عدد ٧ (صفحة ٢٦) •

وهناك نموذج آخر مشابه مع هراوة ذات رأس اسد نادرا ما يظهر على اختام العصر البابلي القديم كما في Morgan, nos. 367, 380 ومن الممكن جدا ان يكون هذا النموذج هو الاله نركال ، ان هذه المسألة قد توضحت من دراسة حجرة حدود من العصر الكشي تحمل كتابة من الممكن جدا ان تعود الى الرمز المتمثل بالحفر على نفس هذه الحجرة

والسيف المعقوف يفترض ان يكون حامله نركال ، ولكن طالما هناك الهة اخرى معروفين لدينا مثل الآلهة عشتار في (الشكل - ٤٢) وامورو في Louvre vol. 2, A. 368 يحملان هذا السلاح لذلك فان تعريف الآلهة بهذه الطريقة فقط غير مؤكد •

### آمورو

يتكرر باستمرار على اختام العصر البابلي القديم ظهور نموذج آدمي وبيده الصولجان المعقوف النهاية ويشاهد عادة وهو واقف يرتدي اما ثوبا طويلا ذا طيات مفتوحا من الامام كما شاهدنا ذلك في مشهد الآله شمش او ما يشبه الثوب القصير وعلى نحو مميز يضع على رأسه قبعة مدورة ومسطحة من الاعلى ذات حافة

Louvre, Vol. 2, A. 287, A. 317; Berlin, Nos. 409, 410.

Baghdad Mitteilungen, Vol. 4, P. 163.

ويشاهد احيانا واحدى قدميه على حيوان مضطجع كان يكون غزالا او عنزة او خروفا وفي رأسه تاج الالوهية المقرن ، وفي حالات اخرى يشاهد واقفا على ظهر حيوان كما في 226 Morgan no. 523) (الشكل ٤٣) ماسكا ويظهر الاله امورو في (الشكل ٤٣) (BN. no. 169) نراه عاري الجسم ،

على اية حال فان تعريف هذا الاله بـ ( امورو ) قد نوقش من قبل : (Kupper, L. Iconographie du dieu Amurru)

ان رمز امورو (الصولجان المعقوف) غالبا ما يظهر في الفضاء في مشاهد اختام العصر البابلي القديم ، كما يظهر على اختام عديدة بمفرده او على ظهر Berlin nos. 340-341; Ashmolean no. 519 حيوان مضطجع كمسا في عصا راع .

### أدد

نموذج آدمي باحدى يديه شوكة البرق يشاهد على عدد من اختام العصر البابلي القديم • ويظهر هذا الآله عادة في حالة وقوف والتاج الآلهي المقرن فوق رأسه واللباس الذي يرتديه ربما يكون ثوبا قصيرا او طويلا له طيات او ينتهي بشراشيب وكثيرا ما يشبه الآله شمش ما عدا الشوكة التي يضمها بيده • كذلك يظهر ادد واقفا على ظهر ثور مربوط بما يشبه الحبل بالشوكة التي يحملها •

لقد اعتمد في تمييز الآله ادد على كتابات الرقم الطينية التي تصفه بانه اله الحبو الذي يجلب الامطار والبرق والرعد وبينما يكون هذا الآله مميزا في ( العصر البابلي القديم ) بشوكة البرق فان السوط يخدم نفس الغرض في

اختام العصر الاكدي عندما نشاهده في العربة التي يقودها التنين ـ الاسد كما في (Morgan no. 220) كما أن هناك كتابات تذكر هذا السوط (الاحظ Iraq vol. 24 p. 100) .

### الاله المنتصر

هناك قلة من اختام العصر البابلي القديم تمثل هذه الآله ففي مشهد رئيسي او ثانوي يظهر واقفا وهو يضرب انسانا صغير الحجم جاثما على الارض باذلال او سماقطا الى الخلف تحت قدمه يلايه الحجم جاثما على الارض Frankfort pl. 28-a-c-g, ويحمل هذا الآله في احدى يديه سلاحا غيبا له مدد من الرؤوس تتراوح بين ٤ ـ ٩ بينما في اليد الآخرى يحمل ما يشهب الصولجان ويظهر بلحية طويلة وغالبا يضع على رأسه قبعة مدورة الشكل ويلبس مئزرا قصييرا ولا تظهر الضيحية احيانا في المشهد كما في ويلبس مئزرا قصيرا ولا تظهر الضيحية احيانا في المشهد كما في يفترض فرانكفورت في كتابه (صيفحة ١٩٧٧) ان هذا النموذج هو الآله من فرانكفورت في كتابه (صيفحة ١٩٧٧) ان هذا النموذج هو الآله مناك كوديا في كتاباته سلاحا ذا سبعة رؤوس انظر ١٩٤١ عمر فجر سيلالة اور الثالثة يعود الى الآلسه ( ننكرسو ) ويرينا ختم من عصر فجر سيلالة اور الثالثة على الأغلب ( ننكرسو ) لذلك نرى ان هناك احتمالا قويا بان هذا السلاح على الأغلب ( ننكرسو ) لذلك نرى ان هناك احتمالا قويا بان هذا السلاح هو رمز الآله ( ننكرسو ) ولله و الذكر المناه و المناك المناه و الذكر الله و الذكر المناه و الذلك المناه و المناك المناه والمناه و المناك المناه و المناك المناه و الذلك المناك المناك المناك المناك المناك المناك المناك المناك المناك والمناك المناك ويا المناك وي الأله المناك المناك

### الكاهسن

كذلك يشاهد على اختام العصر البابلي القديم شكل ادمي يظهر شابا ملتحيا وحاسر الرأس وفي وضعية الوقوف ومعظم الاحيان يرتدي ثوبا قصيرا حافته ذات شراشيب وحزاما ويقف على منصة ذات طابقين ويمسك بيده اناء رفيعا نوعا ما • ومن الامتالة التي تعزز مضمون هذا الموضوع: (Louvre vol. 1, D 35-36; BN no. 137; Morgan no. 377. Berlin no. 344; Newell no. 155) المنافع المناف

### مشاهد القتال

هناك ثلاثة اساليب رئيسية لمشهاهد القتال على اختام العصر البابلي القديم يمكن ارجاع اصلها الى الفترات السابقة •

- (١) مجموعة اختام تعود لهذا العصر تتبع في اسلوبها مشاهد اختام سلالة اور الثالثة التي تضم ثلاثة نماذج في حالة قتال كما في كثير من مشاهد اختام من المتحف العراقي التي تعود الى العصر البابلي القديم •
- (٢) اسلوب اخر من مشاهد القتال يشاهد على اختام العصر البابلي القديم يضم زوجين من نموذجين من المخلوقات (Berlin, nos. 460-461) يضم زوجين من المحلوقات (Morgan, no. 347) يكونان في بعض الاحيان على جانبي شعار او رمز (347) هذا الاسلوب انحدر من مشاهد اختام العصر الاكدي •
- (٣) مجموعة اخرى من اختام العصر البابلي القديم عليها شريط من مشاهد القتال مع عدد من النماذج المزدوجة حتى تصل الى ثمانية نماذج (Morgan, no. 354) وهذا الاسلوب هو استمرار لاسلوب اختام عصر فجر السلالات واسلوب واحد من العصر الاكدي •

### المشاركون في مشاهد القتال

اكثر الابطال شيوعا هو كلكامش • كان اول ظهوره بوضوح في عصر فجر السلالات الثالث • وفي العصر الاكدي كان شائعا جدا ولكن نادرا في اختام سلالة اور الثالثة (العصر السومري الحديث) (Morgan, no. 268) وهناك شبه لبعض الابطال الذين يظهرون على اختام عصر فجر السلالات وما بعدها مع كلكامش •

وهناك ابطال يظهرون على اختام هذه الفترة في وضعية يثنون فيها احدى الركبتين على الارض ويمسكون باسد او مخلوق من اسد ـ تنين يرفعونه الى الاعلى فوق مستوى الرأس • وهناك نموذج آخر يشاهد بكثرة على اختام هذه الفترة وهو الرجل ـ الثور الذي في حركته يتبع الاسلوب التقليدي من عصر فجر السلالات الى سلالة اور الثالثة •

ويبدو ان مشاهد حماية الحيوانات الاليفة التي كانت شائعة نوعا ما في اختام عصر فجر السلالات قد اختفت الان تماما •

### حيوانات ومخلوقات غريبة

عدد من حيوانات مختلفة تظهر في مشاهد اختام هذه الفترة استخدمها الفنان البابلي كنماذج لملء الفراغات على سطح الاختام و الا ان بعضها يظهر كنماذج رئيسية ايضا كالاسد في مشهد على الختم رقسم المتحف العراقي و ولكن مع ذلك فهناك مجموعة من العناصر قد احتفظ بها الفنان البابلي لاستعمالها فقط في ملء الفراغات كالطيور والسمك وبعض الحيوانات التي تشبه القرد ، وكذلك هناك حيوان ذو قرنين يصعب تمييزه احيانا يظهر عادة تحت قدم الاله امورو وهو رمز الاله امورو غير انسا لا نستطيع الجزم فيما اذا كان الفنان البابلي يقصد بهذا الحيوان غزالا او خروفا او حتى عنزة و

وتلاحظ الاسد قد صور من قبل الفنان العراقي القديم في كل العصور ال له يكن في معظمها وكثيرا ما نشاهده على اختام هذه الفترة ايضا .

والكلب ايضا مثل في مشاهد اختام هذه الفترة كعنصر لمل الفراغات مع اننا نعلم ان الكلب هو رمز الالهة كولا (Baghdader Mitteilungen, vol. 4, p. 143) ونشاهد مخلوقا مركبا من الاسد \_ التنين على اختام هذه الفترة ويكون عادة في حالة وقوف منتصبا على رجليه الخلفيتين وفمه مفتوح وكأنه في حالة هجوم • وقد سبق ان شاهدنا هذا الحيوان المركب في اختام العصر الاكدي يسحب عربه (Morgan, no. 220) ويظهر احيانا كنموذج رئيسي واحيسانا اخرى كنموذج صغير لمل الفراغات وهو دوما في حالة عراك •

ثم هناك المركب الاخر المزيج من رجل وثور وكذلك المعزة والسمكة التي هي رمز الآله ايا ومخلوقات غريبة اخرى استخدمت لغرض ملء الفراغات ايضا ه

### الرموز والمواد الاخرى

هناك عدد من رموز الالهة ومواد اخرى استعملت لمل الفراغات في مشاهد اختام العصر البابلي القديم غير اننا غير متأكدين الى اى اله تعود بعض هذه الرموز طالما نشماهدها تحمسل من قبل اكثر من اله والرموز التي استخدمها الفنان البابلي في تغطية بعض المساحات المتوفرة في مشاهد الاختام لهذه الفترة هي العصا ذات رأسي اسد كما في (480, 480, 395, 480) وهي عبسارة عن ضمولجان صمغير ينتهي برأس شمسبه كروي وعلى الجانبين رأسا اسد او رأسا تنين احيانا ويحمل هذا الرمز اعتياديا من وبل الالهة عشتار (شكل ٤٢) وبعض الاحيان يحمل هذا الرمز من قبل الاله نركال كما في (Berlin no. 444) وبينما في (Morgan, no. 491 في حمل من قبل رجل من قبل رجل من قبل آدميين نراه في (Morgan no. 421)

الثور كما نشاهد هذا الرمز بصورة عمودية يحمل فوق ظهر ثور وفي حالة اخرى نشاهده يعبد من قبل ادمي عاري الجسم كما في مشهد الختم رقم IM. 21117

ان اول ظهور هذا الرمز كان في مشاهد اختام العصر الاكدي (انظر Boehmer fig. 347) ورمز اخر هو (هراوة اسد) ايضا يشاهد كثيرا على اختام هذا العصر وهو يشبه صولجانا في نهايته رأس اسد او تنين وقد استعمل ايضا لملء الفراغات او المساحات الواسيعة في مشاهد اختام العصر البابلي القديم كما في (Louvre vol. 2, nos. A. 309. A. 370) واحيانا كراية او شعار وقد يحمل من قبل احد الالهة غير المعروفين (Berlin, no. 395) كما انه يشساهد احيانا او من قبل الهة الحرب عشتار (Berlin, no. 395) كما انه يشساهد احيانا مثبتاً عمسودياً على ظهر حيوان (Berlin, no. 374, A. 383)

ان اول ظهور هذا الرمز كان على اختام عصر اوروك 204 وهناك رموز ومواد اخرى تشاهد على اختام هذه الفترة باحجام صغيرة بجانب النماذج الرئيسية في مواضيع المشاهد وربما قصد بها الفنان ملء المساحات على سطح الختم حفاظا على التوازن والثناظر ومن هذه الرموز هي العصا المعقوفة النهاية التي ترمز الى الآله امورو الذي غالبا ما يحملها بيده و وشوكة البرق التي تشكل ما يشبه العصا القصيرة ذات نهايتين او ثلاث نهايات متموجة نشسبه الشسوكة وهي رمز للآله ادد وغالبا ما يظهر فوق ظهسر ثور (Louvre vol. 2, nos. A. 345, A. 382) ينتهي بمثلث (يشبه السهم) عرف في العصور المتأخرة انه يرمز الى الآله مردوخ ابن الآله إيا وهناك الهلال الذي يرمز الى اله القمر وهو معروف منذ عصر جمدة نصر (Morgan, no. 32)

كما نشاهد النجمة في بعض المشاهد التي ربما ترمز الى الالهة عشتار ( فينوس ) وهناك ايضا في مشاهد اخرى على اختام هذه الفترة نشاهد قرصا في وسط هلال وهذا الرمز على الاغلب يرمز الى الاله شمش اله الشمس •

# ج \_ اختام العصرين الآشوري والبابلي العديث

### ١ \_ اختام العصر الميتاني

في حدود القرن الرابع عشر قبل الميلاد عندما كانت القوة السياسية في جنوب العراق القديم ضعيفة تحت حكم الملوك الكشيين كانت القوة الاشورية في شمال العراق آخذة بالازدياد وبدأ بالظهور اسلوب جديد في فن الحفر على الاختام وسمي هذا الاسلوب الجديد بالاسلوب الاشوري الوسيط وكلمة الوسيط هذه استعملت لتفريق هذا الاسلوب من الاسلويين الاشوريين الاخرين وهما الاسلوب الاشوري القديم الذي يعود الى القسم الاول من الالف الاالف الاول قبل الميلاد والاسلوب الاشوري الحديث الذي يعود الى الثلث الاول من الاول من الالف الاول قبل الميلاد و

اختام العصر الاشوري الوسيط اضافت الى فن الحفر على الاختام السلوبا جديداً ومواضيع جديدة • والاسلوب الجديد هذا تأثر بمجاميع الاختام المنتشرة في هذه المنطقة في حدود هذه الفترة •

ان هذا الاسلوب الفني كان متأثرا جدا بالاسلوب الميتاني و وان بعض العناصر المتوازنة في الموضوع ، والشجرة المقدسة والتنين المعروفين على الاختام الميتانية غالبا ما نشاهدها على مجموعة اختام العصر الاشدوري الوسسيط و كذلك نشاهد تأثيرات كشية كما في الصاليب (انظر النظر عمل عنه على المعين (نفس المصدر عمل على و pl 31 - g) وفي شكل المعين (نفس المصدر ع 31 - g) وفي شكل المعين (نفس المصدر ع 31 - g) وفي شكل المعين (نفس المصدر ع 31 - g) وفي شكل المعين (نفس المصدر ع 31 - g)

وبصورة عامة يرينا الاسلوب الفني على اختام العصر الاشوري الوسيط مشاهد اكثر واقعية واكثر حركة والاتجاه نحو معالجة البعد الخلفي للمساحات الواسعة والافراد او النماذج سواء كانت آدمية او حيوانية اعطيت عناية وتركيزا اكثر في فن التجسيم والشكل الطبيعي ، وقد صنف الباحثون مثل السيدة بورادا الاسلوب الفني للعصر الاشوري الوسيط في ثلاث مجاميع:

تعود الاولى الى القرن الرابع عشر والثانية الى القرن الثالث عشر والثالثة الى الفترة الممتدة بين القرن الثاني عشر والقرن العاشر قبل الميلاد •

وصنف آخرون مثل بيوكانن اختام هذه الفترة في مجموعتين : الاولى تعود الى الفترة بين القرن الرابع عشر والقرن الثاني عشر قبل الميلاد والاخرى تعود الى الفترة بين القرن الثاني عشر والقرن العاشر قبل الميلاد (لاحظ (Morgan, nos. 606-609)

### اختام عصر الاحتلال الكشي

في حدود منتصف الالف الثاني قبل الميلاد وبعد ان سلبت بابل على يد الحثيين ، ظهرت سلالة جديدة تدعى سلالة الكشيين التي سيطرت على جنوب العراق القديم ، وبقيت بابل القوة المركزية للبلاد ووردت اول اشارة للكشيين من عهد شمسو \_ ايلونا ، والفترة التي حكم بها الكشيون لا تتجاوز اربعة فرون ونصف القرن ، وهناك فراغ في المصادر استمر اكثر من قرن ونصف لا نعلم عنها اي شيء ،

ويبدو ان هذه السلالة الجديدة لم تقدم شيئا كثيرا الى الفن • وعلى اي حال يمكن تقسيم اختام الفترة الكشية الى قسمين :

### (۱) اختام الاسلوب التقليدي القديم

ويطلق هذا التعبير على مجموعة من الاختام التي بقيت سعافظة نوعا ما على الاسلوب التقليدي لاختام العصر البابلي القديم .

ان الترابط والتوافق بين الشخص الواقف والكتابة كانت هي السائدة في اواخر العصر البابلي القديم ، بينما في العصر الكشي اصبحت الكتابة اطول واسلوب نحت الشخص الواقف قد تطور ، وابرز ميزة لهذا الاسلوب هو جعل الشخص الواقف اكثر طولا مع لحية طويلة ايضا وحفر كروية الشكل

خلف رأسه تمثل اسلوب ترتيب الشعر و ويرتدي بدلة طويلة تغطي كل جسمه وليس عليها اي فن زخرفي انظر Geneva no. 53 وبعض الاحيان مزخرفة بشراشيب او مفتوحة من الامام حيث تلاحظ نهايات البدلة ذات الشراشيب ظاهرة بين ساقي الرجل وبصورة عامة يكون الاشخاص واقعين واحدى ايديهم مرفوعة الى الاعلى للتحية وبعض الاحيان يحملون بايديهم ما يشبه الصولحان او سلاحا و

ان اسلوب حفى الاجسام يبدو هنا مسطحا وقد استعمل الفنان المثقب ولو بصورة محدودة ، كذلك نشاهد على اختام هذه الفترة نماذج صفيرة الحجم موضه عة في المساحة المتوفرة على سطح الختم مثل المعز ، الكلب ، القرد ، علامة اد ابب ، وردة ، ضفدعة وربما سنبلة شعير ايضا ، وفي الختم القرد ، علامة اد ابب ، وردة ، ضفدعة وربما سنبلة شعير ايضا ، وفي الختم (Morgan, no. 581) نشاهد الشخص الواقف واضعا على رأسه رأس وجلد سمكة وهذه الظاهرة تشاهد لاول مرة ،

وبصورة عامة نشاهد ان الاختام التقليدية القديمة لهذه الفترة تكون حافاتها ضيقة • والحجر الذي صنعت منه هذه الاختام يكون عادة صلبا وذا الوان مختلفة •

ويسمى الباحثون هذه المجموعة من الاختام بالاختام الكشية الحديثة ويسمى الباحثون هذه المجموعة من الاختام بالاختام الكشية الحديثة (Early Cassite) لانها متصلة نوعا ما بالفترة التي سبقتها وطالما لاحظنا ان بعض الاسماء التي ذكرت على هذه الاختام مثل ... Berlin, No. 554. الذي وجدنا عليه اسم الملك الكشي Burnaburiash مما يؤشر لنا ان ... هذه الانواع من الاختام استمر انتاجها الى القرون المتأخرة من حكم هذه السلالة ...

#### (ب) اختام الاسملوب الجديمة

يشمل الاسلوب الجديد مجموعة من اختام العصر الكشي التي تختلف تماما في الاسلوب والموضوع عن المجموعة السابقة من نفس هذا العصر كما هو الحال في بعض اختام المتحف العراقي شكل ٤٧ و ٤٨ ويسمى عدد من الباحثين هذه المجموعة باختام العصر الكشي المتأخر (Late Cassite) والبعض الاخر يرغبون في ارجاعها الى سلالة ايسن الثانية التي تبعت مباشرة الفترة الكشبية •

وسبب ذلك هو الشجرة المزينة التي تظهر دائما على اختام الاسلوب الجديد لهذه الفترة • وهذه الشجرة وجدت في الحاشية السفلى للبدلة التي يرتديها ملك يشاهد بالنحت البارز على حجرة حدود تعود الى سلالة ايسن الثانية (L. W. King, Babylonian Boundary stones and Memorial الثانية Tablets in the British Museum, pl. 54).

ان تأثير هذا الاسلوب الجديد ربما نجده في اختام سوريا والاختام الميتانية وكذلك في الاختام الاشمورية من العصر الوسيط التي لها نفس الروحية تقريبا ٠

الا اننا غير متأكدين فيما اذا كان هذا البرهان او الدليل الوحيد هو كاف لاسناد الرأي اعلاه وعلى اية حال فان اوضح وابرز ميزة ظاهرة على مجموعة اختام الاسلوب الجديد هو نوعية المستوى العالي في فن الزخرفة • فالافراد يظهرون في المشاهد بمظهر طبيعي وحياتي وجميع الزخارف تظهر بترتيب وتنسيق جميل • وان الموضوع يختلف تماما عن موضوع المجموعة التقليدية السابقة والفنان الكشي ركز اهتمامه على الشجرة المزينة والحيوانين المقرئين (الفزال او المعز الجبلى) على الجانبين •

في معظم الحالات تحوي اختام هذا الاسلوب الجديد على حدود عريضة على جانبي الختم مكونة مثلثات اما بدون نقوش او محززة بخطوط

متوازية او تملأ بخطوط متقاطعة كما في الختم المرقم 19053 IM. في المتحف العراقي .

وكثير من النماذج والاشكال التي استخدمت في مل المساحات في مجموعة الاختام السابقة استعملت هنا ايضا في اختام الاسلوب الجديد لهذه الفترة • كما ان اختام الاسلوب الجديد نقشت مواضيعها على احجار اقل صلابة من تلك التي سبقتها لانها اسهل لعمل الفنان •

كذلك تشمساهد احيانا في اختام العصر الكشي غطاء مقببا مثقوبا قد يكون من الذهب او من معدن اخر يثبت في طرفي الختم حيث يسمح الثقب بمرور خيط او سلك معدني او شريط من جلد الحيوانات لغرض تعليقه في رقبة صاحب الختم .

# ٢ ـ اختام العصر البابلي الحديث

هذه التسمية تطلق على فن حفر الاختام التي كانت شائعة في العراق القديم في بداية الالف الاول قبل الميلاد وبصورة تقريبية بين القرنين التاسع والسابع قبل الميلاد .

عدد كبير من اختام هذه الفترة وجد في اشور والمدن الاشورية الاخرى مثل تل حلف • ويستدل منها انها عملت بايدي الفنانين الاشوريين طالما لم يكن هناك اسلوب فني مختلف معروف من المواقع البابلية المعاصرة • ومن المحتمل ان اختاما مشابهة قد عملت هناك ايضا •

في هذه الفترة توسعت الدولة الاشورية في عهد الملك اشور ناصربال الثاني ( ١٨٥٨ـ ٨٥٨ ) قبل الميلاد ومن بعده شلمنصر الثالث ( ١٨٥٨ـ ٨٢٨ ) قبل الميلاد وقاد الاخير حملة عسكرية ناجحة لاخضاع معظم المناطق خاصة في سوريا وفلسطين واورارتو وبابل ٠

بعد حكم شلمتصر الثالث سادت فترة ضعف في النصف الاول من القرن الثامن قبل الميلاد واستمر هذا الضعف حتى سنة ٢٥٥ قبل الميلاد عندما جاء الى الحكم تجلات بليصر الثالث ( ٧٤٥ - ٧٢٧) قبل الميلاد فاعاد امجاد الامبراطورية الاشورية مرة اخرى و يعتبر هذا العاهل مؤسسا للامبراطورية الاشسورية المتأخرة ( الثانية ) وان خلفاءه العظام حافظوا ايضا على مجد الامبراطورية الى ومن اشوربانيبال وحيث اخذت الامبراطورية تضمحل الامبراطورية على فترة حكم اشور بانيبال وبعد موته استعادت بابل وتضعف تدريجيا خلال فترة حكم السلالة الكلدية ، اسستقلالها بعد معارك طاحنة و

وفي سنة (٦١٥) قبل الميلاد بدأ الميديون بالهجوم على المدن الاشورية تدريجيا ثم سقطت اشور بيدهم حتى قبل وصول الملك نبو بلاصر على رأس الجيش البابلي من مدينة بابل • وبعد اكثر من سنتين اي في عام ٦١٣ قبل الميلاد سقطت العاصمة العظيمة للامبراطورية الاشورية نينوى ودمرت على يد الميديين وخلال فترة قصيرة اجتاحت بابل الامبراطورية الاشورية • وبعد اقل من قرن اي في سنة ( ٣٩٥) قبل الميلاد سقطت بابل على يد كورش, واصبحت الامبراطورية البابلية الحديثة (الكلدية) ضمن ملكه •

هذه مقدمة سريعة حول الوضع العام في العراق القديم في تلك الفترة ومما لا شك فيه أن مثل هذه الظروف يكون انعكاسها مباشراً على فن الحفر على الاختام وسائر الفنون الاخرى لتلك الفترة بالذات .

وربما يتوقف الباحث في فن هذه الفترة ان يجد اختلافا في الاسلوب بين الاختام البابلية والاختام الاشورية ولكن يبدو انه في معظم الحالات لا توجد طريقة مؤكدة لمعرفة ختم معين هل هو من الشمال ام من الجنوب والكتابات الموجودة على الاختام تساعدنا على معرفة الختم الاشوري او البابلي ، وهناك اختام مؤرخة تعود الى ملوك اشوريين كالملك اشور ابلط

الاول الذي نعلم تاريخ حكمه من ( ١٣٦٥ - ١٣٣٠ ) قبل الميلاد ، وهناك مشاهد اختام من الممكن مقارنتها مع المنحوتات الاشورية التي وجدت على جدران القصور الملكية في نينوى ونمرود وخرسباد ، كذلك هناك منحوتات من نعرود تعود الى اشور ناصربال الثاني يرينا مشهد جزء منها صيادا ثانيا احدى ركبتيه على الارض وخلفه صياد اخر يرتدي ثوبا طويلا محززا بنقوش ذات خطوط مستقيمة ، هذه النماذج من الزخارف او النقوش وجدت في حافات اختام العصر الاشوري الحديث كما في اختام المتحف العراقي التي تعود الى فترة بين القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد (شكل - ٤٩) ،

ومن الممكن تصنيف مجموعة الاختام لهذه الفترة وفق الاساليب الفنية التالية :

- (١) الاسلوب التخطيطي ٠
  - (٢) اسلوب المثقب ٠
    - (٣) اسلوب **القطع** •
  - (٤) اسلوب التجسيم •

### ١ ـ الاسلوب التخطيطي

ان النماذج والاشكال في مشاهد اختام هذا الاسلوب تسيز بخطوطها العبيقة المقطوعة باليد بواسطة ادوات حادة ومدببة وليس بواسطة القرص القاطع وهذا النوع من الحفر يبدو مشابها لتلك الاختام التي وجدت في جوخا زنبيل •

الاشكال بصورة عامة تظهر بالاسلوب الواقعي الطبيعي • اخاديد عميقة عملت في الحجر لتظهر الجسم الذي يملأ جزء منه عادة بخطوط ضيقة •

لقد ساعدتنا الاختام التي جاءتنا من اشور لانها تعود الى القرن التاسع والقرة، الثامن قبل الميلاد ( انظر Berlin p. 69 ) كما ان حجم هذه الاختام

ساعدنا ايضا لانه استخدم مقياسا او معيارا للزمن الذي تعود اليه ، ان المادة التي استخدمت لصنع الاختام في هذه الفترة تعتبر من النوع الصلب نوعا ما ، وكان حجر الستيتايت اكثر شيوعا واستعمالا في هذا النوع من الاختام ، ومن خلال المواضيع نجد أن مشهد الصياد هو الاكثر شيوعا وغالبا ما يشاهد وهو يثني احدى ركبتيه على الارض ويصوب سهمه نحو الثور او الحيوان الخرافي المجنح ذي رأس انسان وجسم اسد ،

وهناك موضوع اخر شائع نوعا ما في اختام هذه المجموعة وهو المشهد الذي نرى فيه شمللا ادميا (ملك؟) يظهر جالسما احيانا مع او بدون رمح او صولجان كبير يحمله بيده Morgan no. 673 وهناك ايضا خادم يحمل بيده مروحة يدوية وغالبا ما يظهر امامه ما يشبه الطاولة بينهما و

هذا المشهد قد تأثرت به الاختام العيلامية للفترة الوسطى حيث وجدت بعض الاختام في جوخا زنبيل تحسل تأثيرات فنية من الاختام العراقية بعض الاختام في جوخا زنبيل تحسل تأثيرات فنية من الاختام العراقية D. Porada, Tchoga Zanbil no. 10 كذلك نشاهد (الملك؟) على عدد من الاختام ذات الاسلوب الميتاني (انظر المصدر السابق No. 8) وهناك عدد اخر من اختام هذه الفترة ترينا (الملك؟) واقفا وبيده القوس ولاشك ان ذلك يعتبر من ابداع الفنان العراقي الاشوري الذي اثر على الفنون المجاورة خيث اقتبست منه عناصر فنية ومواضيع مشهورة اخرى سنشرحها فيما بعد ه

### ٢ ـ اسلوب المثقب في اختام العصر الاشوري الحديث والبابلي الحديث (الكلدي) .

في مجموعة الاختام التي تعود الى العصر الاشوري الحديث والعصر البابلي الحديث (الكلدي) ظهرت طريقة جديدة اخرى في الاسلوب الفني في الحفر على الاختام خلال اواسط القرن التاسع قبل الميلاد واستمرت الى القرن السابع وربما الى القرن السادس قبل الميلاد .

تتميز الاختام من هذا النوع بكثرة استعمال المثقب وقلة استعمال الاساليب الفنية الاخرى وهناك عدد من الاختام الميتانية ذات الاسلوب المتقن ترينا استعمالات مشابهة لاسلوب المثقب وهذه البراعة الفنية في اسلوب التنفيذ كانت دائما تطبق لتمثيل رؤوس الاشكال الادمية او الحيوانية وبعض اجزاء الجسم مثل الاكتاف والايدي وفي اشد الحالات فان زينة واغصان الاشجار تمثل على شكل حفر كروية وحتى لباس الرأس (التاج) والقوس ايضا انجزا بشكل كروي ومع ذلك وعلى وجه الحصر فان اسلوب المثقب لم يستخدم لوحده في هذه الفترة و

فالاساليب الاخرى كالاسلوب التخطيطي والقطع وحتى المجسم فانها تمثل على الاختام التي صنفت في اسلوب المثقب لهذه الفترة ايضاه وعلى اية حال فمن الممكن تقسيم الاختام الاشورية ذات اسلوب المثقب الى نوعين حديث ومتاخر •

ان هذا التغريق حصل على اساس الاسلوب لوحده وغالبا لا يمكن التمييز بوضوح طالما هناك بعض الامثلة التي لا يمكن ان تعود بصورة واضحة الى هذه المجموعة او تلك ولكنها تقع بين الاثنين • كذلك تتشابه موضوعات المجموعتين ما عدا موضوعين او مشهدين : القتال كما في الاشكال التسالية (Morgan, nos. 713-714; Ashmolean nos. 640-641) وعبادة الثور فوق المذبح الذي يظهر على الاختام المتأخرة فقط •

مشاهد العبادة والصياد نجدها متمثلة في اختام المجموعتين المتسئلتين في الاسلوب الحديث والاسلوب المتأخر بالاضافة الى وجودها في الاختام ذات اسلوب القطع والاسلوب التخطيطي •

مواضيع كالسمك والمعين والرمز الذي في نهايته مثلت والنقاط السبع والحيوانات ايضا جميعها نجدها في مشاهد الاختام ذات الاسلوبين ٠

الاسلوب الحديث يمكن تاريخه بالكتابات التي تتضمنها تلك الاختام وهناك اختام قليلة تحمل اسماء شخصيات رسمية مهمة ممكن ان نجدها في القوائم الاشورية لحكام المدن (limu) • كختم برلين المرقم (Serlin, no. 595) الذي يعسود الى نينورتا بيلصر (Ninurtabelusur) الذي كان (limu) في سسنة ٢٧٨ ق • م ، وختم بالمتحف الاشمولي باكسمولي باكسمولي بالمسفورد في سسنة ٢٨٨ ق • م ، وختم بالمتحف الاشمولي باكسمولي بالمسلور اللك ادد ـ نيراري الثالث (limu) في سنة ٢٨٧ ق • م •

امثال هذه النماذج وغيرها تثبت لنا اسس معرفة تواريخ بعض الاختام التي لا تتوفر فيها كتابات مؤرخة ٠

ان اسلوب تصفيف الشعر خلف الرأس للاشكال الادمية التي تظهر على عدد من الاختام ، اسلوب المثقب الحديث كما في692-691 Morgan, nos. 691-692 ظاهرة اساسية اخرى لمعرفة تاريخها طالما انها مشابهة لاسلوب المشسعر للاشكال الآدمية في منحوتات آشور ناصربال الثاني من بداية القرن التاسع ق ٠ م ٠

بعض الاختام التي عرضت مشاهد بداية استعمال اسسلوب المثقب تتضمن نجوما خلف تاج الالوهية • بينما تشاهد على بعض الاختام التي ليس من السهولة تصنيفها فيما اذا كانت تعود الى مجموعة اسلوب المثقب (الحديث) او (المتأخر) هذه النجوم قد انجزت باستعمال المثقب في الحفر (الحديث) او (المتأخر) هذه النجوعة اسلوب المثقب المتأخر لاختام العصر الاشوري الحديث فليس من السهولة تاريخها كما هي الحال في تاريخ سابقتها الحديثة لان الحديث فليس مذه المجموعة لا تحمل كتابات • ان هذه الحقيقة وكذلك فقدان التفاصيل ربما تقود الباحث الى فرضية اعتبار هذه المجموعة نماذج اردأ من سابقتها ذات الاسلوب الحديث او التي صنعت في بداية استعمال اسلوب المثقب • وهذا قد ينطبق على بعض الحالات ولكن خطين من البراهين التي توحى بان الغالبية العظمى تكون على الاقل هي المتأخرة في الوقت •

اولا: ان اتنجاه اسلوب تمثيل النماذج انسانية كانت او حيوانية يوحي بتطور في الزمن وان اسلوب حفر الاشكال او النماذج الادمية او الحيوانية غالبا ما يكون ذا مستوى عال من الدقة والعناية •

ثانيا: هناك مواد في مشاهد اختام العصر الاشوري الحديث في مجموعة اسلوب المثقب المتأخرة نشاهد مثيلاتها على الاختام المنبسطة كالرمح الذي في نهايته مثلث او ما يشبه القلم فوق المذبح مثبت بصورة عمودية او فوق حيوان التنين والحيوان المركب من رأس معز وجسم سمكة وفي الحقيقة من غير المعروف تماما في اي عقد من الزمن بدأ استعمال مثل هذه الاختام ولكن بالتأكيد انها كانت مستعملة في نهاية القرن الثامن كما نشاهد ظهورها في خرسباد وعلى هذه الاسس فان معظم الاختام ذات اسلوب المثقب المتأخر بلا شك تعود لفترة ما بعد تلك المجموعة (الحديثة بالنسبة لبداية اسلوب المثقب) وقد نشرت الاستاذة باربرا باركر بعض الطبعات على رقم الطين المؤرخة في النصف الاخير من القرن السابع ق م وهي مفيدة للمقارنة مع الاختام الاسطوانية غير المؤرخة انظر رقيماً طينياً مؤرخاً بعد ١٤٨ قبل الميلاد

Iraq, Vol. 17, pl. 23, No. 2.

اختام هذه المجموعة ذات الاسلوب ( المتأخر ) تعرض حفراً دائرية اليس فقط لتمثيل الرأس ولكن لتمثيل اللحية وترتيب الشعر خلف الرأس بينما نشاهد الوجه لم يمثل في معظم الاحيان ان الفرق بين الاسلوبين يبدو واضحا في Geneva, pl. 36, No. 36, No. الحديث Geneva, pl. 36, No. 9 المتأخر واضحا في Geneva, pl. 36, No. 9 الحديث Geneva, pl. 36, No. 9

## ٣ \_ اسلوب القطع في اختام العصر الاشوري الحديث والكلدي

استعملت هذه التسمية لتمييز مجموعة الاختام التي صنعت وفق اسلوب القطع وكما يحلو للفنانين فان الضربة الفنية المميزة هي اخدود ضيق قطع في الحجر وذلك بضغط الختم المراد انجازه ، بعد تأشير الموضوع على قرص دوار قاطع سريع الحركة ، حيث ان الفنان في العصر الاشموري الحديث

يقطع اولا اخاديد كبيرة في الحجر ( وبدون عناية فنية تذكر ) للاشكال او النماذج الرئيسية في المشهد مثل الاجسام ، ثم تملا هذه الاخاديد الكبيرة باخاديد صغيرة بواسطة القاطع القرصي ، وان هذا الاسلوب في القطع يكون مؤثرا خاصة بالنسبة لتمثيل الاجنحة وعندما تكون الاخاديد ضيقة ومتوازية نوحي بريش الاجنحة وقد استعملت كثيرا من قبل الفنانين الذين نجحوا كثيرا في هذه الفترة في اسلوب التجسيم ،

وبذلت جودة اقل في قطع خطوط منفردة للتعبير عن الارجل والايدي وربما تم تحريك الختم نحو القرص القاطع بصورة مائلة لعمل مساحة قطع اعرض للتعبير عن اليجسم مثلا ٠

لذلك فان التفاصيل قد ابعدت والمنحنيات قلت ، وبعض الضربات الفنية عبرت عن وجه الاشكال الادمية او الحيوانية وضربة واحدة عبرت عن اللحية انظر Berlin, nos. 626, 632 وعندما تكون التفاصيل مطلوبة عند عند تخذ نجد حفرا قرصيا دقيقا يستخدم خاصة في الاختام المبذول فيها جهد. فني متميز ودقيق (انظر (W.G. Lambert, Iraq vol. 28 pl. 20, no. 62)

كما ان هناك اختاماً تعود لهذه الفترة ومن هذا الاسلوب لا تضم نهائيا : اية تفاصيل تغني الباحث في هذا الصدد ، كما في الامثلة التالية : (Berlin, no. 626; W.G. Lambert, Iraq vol. 28 pl. 20, no. 60; Morgan No. 734)

من المكن ان يمثل نموذج عصر الاحتلال الكشي اولى المحاولات في السلوب القطع لمشاهد الاختام Morgan, No. 584 ومع ذلك فهناك بعض اختام عصر جمدة نصر كما في: Morgan, nos. 46-48 تعطي انطباعا باسلوب القطع وخاصة في الحفر الدائرية في نهاية الارجل .

اختام هذا الاسلوب ترينا في نفس الوقت كما في الاساليب الاخرى للعصر الاشوري الحديث مشاهد التعبد ، والصياد ، والقتال ، والشجرة المقدسة التي على جانبيها متعبدان وفي بعض الاحيان نشاهد ما يشبه الجني او العفريت والرجل ـ السمكة على جانبي الشجرة المقدسة لحراستها .

ان اختام هذه المجموعة لا تحوي كتابات لذلك لا توجد براهين واضحة او ادلة ثابتة يمكن بواسطتها ان تؤرخ ولو ان تشابه بعض مواضيع هذه المجموعة مع مواضيع الاساليب الاخرى ضمن هذه الفترة توحي لنا بتاريخ تقريبي وان تاريخا معقولا ومناسبا لهذا الاسلوب ربما يكون من القرن التاسع الى القرن السادمي ق و م

### عجموعة الاختام ذات الاسلوب المجسم في العصر الاشوري الحديث و الكلدي.

اطلقت هذه التسمية على مجموعة من اختام هذه الفترة التي يمكن تميزها عن المجموعات الآخرى لنفس الفترة متخذين الاسلوب الفني لمشاهد الاختام اساسا لذلك مهذا الاسلوب المجسم يمكن ان يتضمن الحفر باسلوب التخطيط والقطع والمثقب مولكن ما يميزها عن اي من هذه الاساليب هو تفاصيل الاشكال الطبيعية المنجزة بآلات دقيقة (.Frankfort, pl. 35 J.K.)

الاشكال ذات الهيئة الطبيعية تذكرنا بالاسباليب الاكدية او حتى الاشورية الوسيطة وتضم اختام قليلة من هذه الفترة كتابات على رقم طينية مؤرخة في حدود ٥٧٥ ق • م • غير انها لا تزودنا بتاريخ محدود لهذه المجموعة • لذلك يفترض فينا ان نبحث عن طرق اخرى لذكر تاريخ تقريبي قدر الامكان لهذا النمط من الاختام •

من المحتمل ان يكون القرن التاسع او حتى اواخر القرن الثامن وما تلا ذلك الى القرن الخامس تاريخا ملائما لهذه المجموعة وهذا الاجتهاد مبني بالاساس على الاسلوب الذي يضم عناصر اساليب اخرى من هذه الفترة •

بعض اختام هذا الاسلوب يمكن اعتبارها بابلية او اشورية وعندما تظهر الكتابات يمكن معرفة هوية الختم وآلى اي اسلوب من هذه الاساليب الثلاثة يعود ولكن اضافات يجب ان تؤخذ بنظر الاعتبار كأن تكون الكتابة قد اضيفت فيما بعد او ان الختم انتقل من مكان الى مكان اخر قبل وضع علامات الكتابة عليه و

كذلك من المحتمل ان الملوك الاشوريين جلبوا فنانين من مدينة بابل وصنعوا اختاما اشورية وفق اسلوب بابلي ٠

نشاهد على بعض الاختام (المؤكد انها بابلية ) كما في Brett, no. 132 ان التاج الذي يرتديه الشخص مدبب من الامام ، وهناك ختمان آخران Berlin, no. 732 Morgan, no. 747 بضـــمان كتابات بابلية ترينا هذه الظاهرة السابقة ، وربما كان هذا النوع من التيجان هو علامة لاصل بابلي ،

# والجور والنائس تأثير والاختام والعرافية حلى وختام والمنا فقرا في الواوة

كان للدور المتميز الذي لعبته حضارة وادي الرافدين تأثمير واضح على الحضارات المجاورة وحتى البعيدة منها كحضارة وادي السسند، بما اقتبسته تلك الحضارات من علوم ونظم ومعرفة بالاضافة الى الفنون التي كانت على رأسها الاختام وهو الموضوع الذي يخصنا في هذا المجال .

لقد كشفت لنا التنقيبات في المناطق المجاورة عن وجود اختام اسطوانية ومنبسطة تحوي تأثيرات قوية من اختام حضارة وادي الرافدين وذلك في كل من وادي السند وعيلام والاناضول وسورية وفلسطين ومصر وهناك تنقيبات حديثة في مناطق الخليج العربي لابد انها ستكشف لنا تأثيرات هذه الحضارة على فنون تلك المناطق وبالاساس الاختام الاسطوانية منذ العصور القديمة •

خلال القرن الماضي كشفت لنا التنقيبات في هرابا وموهنجدارو في رادي السند على مجموعة من الاختام ادهشت المنقبين في حينها حيث وجدوا ان عددا من هذه الاختام تحمل عناصر سومرية تعود لوادي الرافدين مما اثار استفسار علماء الاثار فيما اذا كان هناك اتصال حضاري وعلى هذا البعد في عصور ما قبل التاريخ بين وادي الرافدين ووادي السند وفعلا فقد اثبت العلماء ذلك ، ففي عام ١٩١٢ ولاول مرة تم فيها اكتشاف ثلاثة اختام في

هرابا وقد نشرت في حينها • بعدها قام السيرجون مارشال المدير العام لاثار الهند بالتنقيبات في الموقعين موهنجدارو وهرابا وذلك في عام ١٩٢٧ ونشر تتائج تنقيباته في (The Archaeological survey of India) حيث تسكن من تاريخ ثلاث طبقات من هذين الموقعين الاولى تعود الى حدود ٢٠٠٠ ـ ٢٧٠٠ ق • ٩ •

ووجد ان بعض هذه الاختام فيها تأثيرات سومرية من وادي الرافدين و وبعد عام اي ١٩٢٣ تأكن ذلك حيث كشفت لنا التنقيبات الاثرية في المدينة السيومرية كيش القريبة من فهر الفرات عن اختام هندية وهذا يؤكد الاتصالات الحضارية التي اشرنا اليها اعلاه وهكذا توالت التنقيبات في المواقع الاثرية التي برهنت يوما بعد اخر على تأثيرات حضارة وادي الرافدين في تلك المناطق وكان اهمها الاختام و

وفي مدينة اور السومرية كما في الختم الختم المدينة اور السومرية كما في الختم المدينة اور السومرية كما في الختم المدينة الله الذي يعتبر احد ميزات اختام وادي السند كما ان المشهد يمثل ثوراً ورأسه منحن الى الاسفل وهذا ما نشاهده عادة في الاختام الهندية وكذلك الخطين في وسط جسم الحيوان (في 10.1) •

اما الكتابة فوق الحيوان فهي شبيهة بالمراحل الاولى للكتابة السومرية و كما يوجد مثلان ربما يكونان من النوادر لانهما اسطوانيا الشكل وهذا النوع لا تعرفه موهنجداور ولا هرابا الا ما ندر وهو احد ميزات حضارة وادي الراقدين و

تم اكتشاف ختم (شكل ٥٠) في مدينة اور اثناء تنقيبات المنقب البريطاني وولي عام ١٩٣٠ في قبر يعود الى عصر ايسن لارسا وربما يعود الى فترة بور ــ سن ملك اور الذي يتراوح حكمه بين ١٨٩٥ ــ ١٨٧٤ ق ٠ م ويشًا هد في حافتي

الختم اخدود ذو خطوط ربما لتثبيت المعدن من الذهب او الفضة او اي معدن اخر وهذا ما نشاهده في اختام تل اسمر في منطقة ديالى وكذلك في سوسة التي اقتبست هذه الطريقة من اختام وادي الرافدين خاصة في عصر جمدة نصر ويرينا مشهد هذا الختم شجرة تمثل النخلة امام ثور ذي سنام وامامه ما يشبه النبات على الأرض قد يكون نبات عين الشمس و وظف الثور توجد عقرب وتوجد حيتان فوق وتحت العقرب و كما يوجد في الاعلى وبصورة افقية ربما شكل ادمي ولكن ذو اذرع وارجل طويلة وتخرج اشعاعات من رأسه ربما اراد ها العنان شعر الرأس و

يلاحظ ان اسلوب تمثيل الثور والسنام فوق رقبته والمادة التي امامه تشبه تماما تلك التي نشاهدها في اختام وادي السند كما ان الشكل القريب من الشكل الاحمي من المتعذر ان نجده في اختام وادي الرافدين بالاضافة الى اسلوب انجاز الختم وتنفيذ الاشكال خاصة الثور مع الجو العام للختم يؤكد لنا انتماءه الى مجموعة الاختام الهندية وقد جيء به في تلك الفترة الى اور او وادي الرافدين عن طريقة الاتصالات النجارية .

اما الختم الثاني (شكل ـ ١٥) فيمثل ثورا ذا قرن واحد متجه الى الامام و نحو ظهره وربما يرمز لاله وامامه شجرة ربما قصد بها نخلة، وفي اسفل الرأس تشاهد سمكة جسمها محزز بخطوط وهذا ما نشاهده في معظم الاختام الهندية، وربما كانت هذه النقوش نوعا من الكتابة السندية ،

كما ان مناك امثلة كثيرة من الاختام التي وجدت في المدن المهمة في اللاد وادي الرافدين التي اثبت لنا الصلات القديمة بين الحضارتين وتأثر فنون حضارة السند بفنون حضارة وادي الرافدين نتيجة ذلك ، فهناك ختم اسطواني وجد في ثل اسمر يحمل صفات حضارة وادي السند خاصة في الموضوع وصدق التعبير والدقة في الاسلوب ، انظر 305 Frankfort, p. 305 حيث ان الفيل والكركدن والتمساح هم بطبيعة الحال غرباء عن حضارة

وادي الرافدين وبالتأكيد هي من عمل فنان تكون هذه الحيوانات مألوفة لديه كما يبدو من صدق ودقة التعبير حيث ابرز الفنان حتى طيات جسم الحيوان وانسيابية الجسم بالاضافة الى النسب الحقيقية لاجزاء الجسم ، فالذي ينظر لاول وهلة الى هذا المشهد لا يمكن ان ينسب هذا الختم الا الى مجموعة اختام وادي السند على الرغم انه لا يحمل اي كتابة للتأكد من ذلك ،

وبالاضافة الى هذا هناك براهين تؤكد النشاط التجاري مع الهند في اواخر العصر الأكدي وهناك ختم منبسط وبعض الخرز والدلايات منها بشكل الكبد حيث تخبرنا رقم الطين المدونة الني وجدت في اور والتي يعود تاريخها الى عصر لارسة بان حرزا من العقيق الاحمر بشكل الكبد قد قدم الى الالهة نن - كال من قبل البحار المخلص بعد عودته من البعثة التي كانت ذاهبة الى دلمون .

وسوسة عاصمة عيلام ايضا كانت هي الآخرى قد تأثرت فنونها ولا سيما الآختام بحضارة وادي الرافدين وذلك منذ العصور القديمة خاصة من عصر الوركاء الى الفترات اللاحقة • وهذه الظاهرة معروفة لدى علماء الآثار ويمكننا ان نوجز بعض الادلة من خلال بعض الاختام التي ترينا في مشاهدها بوضوح مدى تأثر حضارة عيلام الفارسية بحضارة وادي الرافدين العراقية •

هناك طبعة ختم اسطواني من سوسة يعود الى حدود الالف الثالث ت • م عناك طبعة ختم اسطواني من سوسة يعود الى حدود الالف الثالث ت • م عن P. 35, fig. 11 وكذلك E. Porada, Ancient Iran, P. 31, pl. 5 المصدر حيث يلاحظ اسلوب حفر الاشكال الحيوانية والنباتية وبالاضافية الى الموضوع ذي التأثيرات الواضحة من حضارة وادي الرافدين فان الاعداد الهائلة من الاختام الاسطوانية ذات الزخارف الهندسية من عصر جمدة نصر من معابد ديالى وجد الكثير منها في سوسة • وكما هو الحال ايضا في عصر فحر السلالات E. Porada, Ancient Iran fig. 13 خاصة والشريط الاسفل

هنا يمثل نفس اسلوب العراك للحيوانات وكذلك الاشكال الادمية البطولية والمركبة من انسان وحيوان مع وجود بعض العناصر القريبة من حضارة وادي الرافدين ليس في الموضوع فقط بل وحتى في الاسلوب • كما نشاهد طبعة ختم من سوسة تاريخها يقال العصر الاكدي في وادي الرافدين طبعة ختم من المصدر fig. 16) القسم العلوي منها يمثل منظر ايتانا في احدى الاساطير السومرية المشهورة في حضارة وادي الرافدين الممثلة على اختام العصر الاكدي اذ تصور قصة الملك الراعي ايتانا الذي طار الى السماء فوق ظهر نسر لاجل الحصول على نبات لكي تلد زوجته • وهذا الموضوع دليل واضح على مدى تأثر حضارة فارس بحضارة وادي الرافدين • غير ان هناك شواهد وادنة اخرى لاتكمن في الاختام فقط فعندما كانت حضارة وادي الرافدين في اوج مداها بالتأثير على الحضارة العيلامية الفارسية وعلى الرغم من وجود كتابة للعيلاميين الفرس نرى ان السجلات الاقتصادية والقانونية في عيلام كانت تكتب باللغة السومرية والاكدية وهذه طبعا لغة وادي الرافدين انظر (Art of the world, Ancient Iran p. 46.)

واذا ما حاولنا مقارنة معظم الاختام التي وجدت في مناطق عيلام وجوخا زنبيل فلا يمكننا الا ان نجد هناك تأثيرا واضحا اما في الاسلوب او الموضوع او العناصر الفنية الاخرى لحضارة وادي الرافدين في حضارة عيلام وخلال كافة العصور • غير ان حصة الفرس الاخمينيين وخاصة ملوكهم مما اقتبسوه من حضارة وفنون وادي الرافدين كانت كبيرة ولابد هنا من اعطاء فكرة توضيحية عما كانت عليه المنطقة في تلك الحقبة من الزمن •

كانت مدن العراق القديم خاصة بعد الفتوحات الاكدية مزدهرة لغناها في التجارة والصناعة والفنون بالاضافة الى تفوقها الاستراتيجي في المنطقة ٠ لذلك كانت دوما محط اطماع ملوك الدولة الفارسية المجاورة التي كانت

تنتهز الفرص بين الحين والآخر للاستيلاء على بعض مدن وادي الرافدين خاصة الجنوبية منها .

وبعد ان تمكن الفرس بقيادة كورش من دحر ملك الميديين استياجز سنة ٥٥٠ ق٠٥ تمكن الفرس الاخمينيون من توسيع حدود دولتهم بعد احدى عشرة سنة اي في سنة ٣٩٥ ق ٠ م بعد ان تمكن كورش من دحر الملك ( نابونيدس ) اخر ملوك بابل واصبحت بابل لفترة من الزمن تابعة لبلاد فارس ١ الا ان الوضع لم يدم ففي سنة ٢٣١ ق ٠ م اجتاح الاسكندر المقدوني المنطقة الشرقية واحتل عاصمة الاخمينيين ( برسبوليس ) وحرق قصر داريوس اخر ملوك الفرس الاخمينيين ٠

وقد ذكر داريوس في كتاباته انه جلب العمال والصناع المهرة والفنائين من بلاد بابل ، وهذا اعتراف صريح بمدى تأثر واعتماد الفن الفارسي على فن وحضارة وادي الرافدين ، لذلك بقى الفن العراقي القديم هو المسحة الغالبة على فنون بلاد فارس خاصة في فن الحفر على الاختام التي نجد في مشاهدها ومواضيعها واسلوبها انها لا تخلو من تأثيرات عامة او عناصر فنية من حضارة وادي الرافدين ،

واكثر الاختام الشائعة من العصر الاخميني هي تلك التي تعرض مشاهد الملك الاخميني واقفا وماسكا اسدين على الجانبين (شكل – ٥٢) •

سمي الشكل الادمي هنا بالبطل الملكي راجع p. 31 (1970) الذي يضع على رأسه التاج الملكي الاخميني ويلبس قميصا قصيرا مفتوحا من الامام وثوبا انقسم عموديا الى قسمين ذوي حزوز ٠

هناك ختم في المتحف البريطاني سبق ان وجد في مصر يحمل اسم ولقب (داريوس الملك العظيم) والكتابة بثلاث لغات هي الفارسية القديمة والعيلامية والبابلية • ويمثل المشهد على هذا الختم داريوس يقف في عربته التي يقودها حصانان وهو يصوب سهما نحو اسد مهاجم منتصب على ساقيه الخلفيتين و ويشاهد الاسد الثاني مقتولا تحت قدمي الحصانين وهو بالحجم الصغير و وهناك نخلتان على جانبي المشهد وفي السماء يشاهد شعار او رمز اهورا مزدا و وعلى اية حال فان موضوع هذا الختم بالتأكيد منحدر من مشاهد الصيد في منحوتات وكذلك اختام وادي الرافدين في العصر الاشوري و هذا بالاضافة الى وجود طبعات على رقم الطين لاختام منبسطة ترينا شكل ادمي بطل يطعن اسدا قرب رجليه الخلفيتين وهذا المنظر كثيرا ما نشاهده ايضا في طبعات الاختام الاشورية على رقم الطين انظر 10-167 p. 167-167 وهناك الحموعة اخرى من الاختام الاخمينية المتأثرة بمشاهد اختام وادي الرافدين التسمي يظهر فيها الرجل العقرب كما في Weber, no. 321 والقرص الشمسي المجنح ومشهد العربة التي مر ذكرها 5-17 p. 37-8 وبناء الشمسي المجنح ومشهد العربة التي مر ذكرها 5-17 p. 37-18 والقرص على ما تقدم فان فن الحفر على الاختام الاخمينية هو استمرار لمشاهد اختام العصر الاشوري الحديث والبابلي الحديث في الاسلوب والموضوع ولكن بطبيعة الحال يبقى هناك ان كانت الكتابة على الاختام الاخمينية هي التي بطبيعة الحال يبقى هناك ان كانت الكتابة على الاختام الاخمينية هي التي تصمم الموضوع في عائديتها و

كما ان التأثير هذا لم يشمل فقط الاسلوب والموضوع وانما حتى في وضعية الاشكال الادمية او الحيوانية فاننا نشاهد في الاختام الاخمينية أن وقفة الاسد على رجليه الخلفيتين بينما يدفع بالاخريين نحو جسم البطل (الملك) هذه الوضعية متأثرة جدا بما هو موجود في مشاهد الاختام الاشورية • كما نشاهد احيانا في الاختام الاخمينية ان الفنان قد استبدل الشجرة المقدسة في الاختام الاشورية بنصب النار في الاختام الاخمينية مع العام للمشهد كما هو في الاختام الاشورية •

وتجدر الاشارة هنا الى انه بانتهاء العصر الاخميني انتهى التاريخ الطويل الاستعمال الاختام الاسطوانية الذي دام اكثر من ثلاثة الاف سنة .

أما تأثير حضارة وادي الرافدين على حضارة وادي النيل في مجال الاختام فان الشواهد على هذا كثيرة واصبحت مدونة الان لدى علماء الاثار من خلال العناصر الحضارية والمواد المنقولة الى مصر من اصل سومري كما تمكن العلماء من تحديد الفترة التاريخية التي حصل فيها هذا التأثير الحضاري وذلك من خلال تتائج التنقيبات في بعض المواقع الاثرية في مصر خلال العقد الاخير من هذا القرن اذ كشفت لنا عن وجود عناصر فنية تتميز بها حضارة وادي الرافدين في فترات محدودة •

ان اولوجود لهذا التأثير الحضاري كان في العصر الشبيه بالكتابي بالنسبة لتاريخ حضارة وادي الرافدين •

فهناك الشواهد التي تؤكد تبني الفنان المصري للعناصر الفنية ولمواضيع اختام وفنون حضارة وادي الرافدين منها التسكيلة المكونة من حيتين مضفورتين على بعضهما كذلك مشهد البطل السومري بلباس الرأس التقليدي والبدلة الطويلة ماسكا على اسسدين في حالة هجوم من الجانبين وهو من المشاهد المألوفة في اختام عصر اوروك وبعض طبعات الطين لاختام هذا العصر وهذه العناصر وغيرها وجدت محفورة على مقابض من الذهب لسكين العصر وهذه الصوان ومقابض اخرى من العاج وكذلك على بعض لوحات الاثاث التي وجدت جميعها في مصر وهي من اصل سومري •

كما ان هناك شواهد اخرى تؤكد ما ذهبنا اليه اعلاه وهي اربعة اختام اسطوانية (شكل ٥٣) وجدت في مواقع مختلفة في مصر منها في احد قبور موقع نقادة والاخر في موقع نقا الدير والثالث في الاقصر اما الرابع فقد انتقل من مصر الى متحف برلين وهو يحمل رقم ٢٠٠٥٩ وجميعها تعود الى الفترة التي بدأت فيها اولى محاولات الكتابة في وادي الرافدين التي كانت في البداية عبارة عن كتابة صورية - كما أنها الفترة التي شهدت بداية اختراع السومريين

للاختام الاسطوانية ولاول مرة يرى التاريخ مثل هذا الاختراع ، كما شهدت هذه الفترة تطور الفن وظهور التنظيمات السياسية الاولى اي اواخر عصر اوروك وبداية عصر جمدة نصر .

غير ان هذا التأثير الحضاري لم يقتصر على هذه الفترة فقط ، فقد وجدت في معبد تود جنوب الاقصر في مصر مجموعة من اللقى تضم عناصر فنية من حضارة وادي الرافدين ايضا تعود الى فترة فجر السلالات بالاضافة الى اختام اسطوانية من العصر الاكدي والعصر الكوتي ، ومن عصر سلالة اور الثالثة بالاضافة الى بعض الاختام الاسطوانية التي يعود تاريخها الى العصر البابلى القديم •

وهذا يدلنا على وجود علاقات واتصالات بين وادي الرافدين ووادي النيل خلال حكم السلالة الثانية عشرة المصرية التي يقابلها البابليالقديم في العراق انظر: Landsberger, (1954) p. 119 ومن كل ذلك يبدو ان العناصر الفنية لحضارة وادي الرافدين قد دخلت مصر منذ القدم وربما كان ذلك من خلال منطقة وادي حمامات في اعالى مصر •

اما في بلاد الاناضول فقد كشفت لنا المواقع الاثرية مثل كول تبه وبوغاز كوي وعلي شهر خلال العقدين او الثلاثة الماضية عن مجاميع كبيرة من الاختام الاسطوائية وبعض الاختام المنبسطة التي توضح لنا مدى تأثر تلك المناطق بحضارة وفنون وادي الرافدين • كما وفرت لنا مجاميع من طبعات الاختام على رقم الطين التي اكتشفت في مواقع مختلفة من بلاد الاناضول تعود الى الجالية الاشورية من التجار الذين كانوا يقطنون في اواسط الاناضول حيث كانت القوافل تنقل النحاس والفضة من الاناضول الى آشور • ومع هذا فهناك ادلة ثابتة ايضا تشير الى العلاقات التجارية التي كانت تربط بلاد الاناضول ببلاد وادي الرافدين خلال حكم السلالة الاكديه

في العراق التي سبق ان اسست علاقات تجارية مع اواسط الاناضول من خلال المجالية الاكدية التي كانت تقطن في تلك المناطق والتي تشير المصادر التاريخية الى انها استندت بحملة عسكرية قام بها الملك سرجون الاكدي بعد ان استنجدت تلك الجالية به •

كما تم العثور في موقع كول تب على مجموعة من طبعات الاختام الاسطوانية على رقم الطين تضم مشاهد تعبد الالهة وكتابات تتضمن اسم مالك الختم ومركزه الوظيفي ومدى صلته بالملك او كبار موظفي الدولة وهذا النمط من الاختام كان متداولا في عصر فجر السلالات الثالث في بلاد وادي الرافدين •

ولابد من الاشارة الى ان بعض الاختام التي وجدت في بلاد الاناضول تعطي انطباعا ولاول وهلة وكأنها اختام عراقية بينما نجد البعض الاخر انها من صنع فناني الاناضول بالرغم من انها معتمدة بالاسماس على اختام وادي الرافدين ولكنها تحموي بعض العناصر التي تتصف بها اختام بسلاد الاناضول كالازدحام بمل جميع الفراغات لسطح الختم بنماذج صغيرة والزوايا المحددة للاشكال الرئيسية في المشهد ، كما نلاحظ الثور وعلى ظهره شكل مخروطي على بعض اختام الاناضول وهذا الشكل هو بالتأكيد ليس من عناصر اختام وادي الرافدين انظر (Moore, no. 128) .

بعض اختام العصر البابلي القديم تعرض في مشاهدها المعزة الجالسة

على مؤخرتها • مثل هذا الموضوع نشاهده على بعض اختام كبدوكيا (Nimet Özguc, Seal and Seal Impresions from Knish)

وهناك امثلة كثيرة إخرى توضح مدى تأثر فنان كبدوكيا بمواضيع وعناصر فنية في مشاهد الاختام العراقية كموضوع الحيوانين المتقاطعين والاسد في حالة الهجوم عليهما مثلا وهذا من المشاهد المتداولة في اختام العصر الاكدي ومنظر

الاله الجالس وبيده كأس او اناء وأمامه متعبدان واقفان وهو المشهد المعروف على اختام العصر البابلي القديم وكذلك مشاهد اختام سلالة اور الثالثة هي الموضوع الآخر الذي تأثرت به اختام كبدوكيا واقتبسته من اختام وادي الرافدين •

كما اثر فن الحفر على الاختسام في وادي الرافدين على تلك التي في كبدوكيا بالعناصر الصغيرة المنتشرة على سطح الختم التي اسستعملت لملء الفراغات حيث نشاهدها الان على اختام الاناضول كالقرص في وسط الهلال والمعزة ـ السمكة والنجمة ، والسمكة رأس انسان والنقاط القرصية والمعزة الواققة على رجليها الخلفيتين وحركة رأسها الى الخلف ، كذلك الحيوان ذو الارجل الاربع في حالة جلوس ورأسه متجه نحو الخلف كما في (الشكل ـ ٥٤)

هناك مجموعة من اختام الاناضول واختام كبدوكيا تحمل كتابات ممكن قراءتها على الحجر مباشرة وليس كما هي العادة في اختام وادي الرافدين حيث تقرأ بعد طبعها على الطين بصورة صحيحة وبالاتجاء الصحيح ومن هذا يبدو ان الفنان الاناضولي عندما يطلب منه ان يدون كتابات على الختم كان يعتمد على طبعات الاختام العراقية القديمة ويقلدها حرفيا دون الانتباء الى انه يرتكب خطباً كبيرا في هذ التقليد ففي هذه الحالة عندما تطبع على الطين لا يمكن قراءتها و

والملحوظ على حقيقة الاختام السورية ان اعتمادها في فن الحفر كان على اختام وادي الرافدين ويبدو ذلك واضحا وجليا خاصة في فترة العصر البابلي القديم فالشكل - ٥٥ يمثل مدى تأثر الاختام السورية بالاختام العراقية ويتمثل ذلك في اللباس الطويل لاحد الاشخاص الرئيسية في المشهد وربما الشخص الاخر الذي نشاهده على جهة اليسار بالاضافة الى النسر والبقرة

فافها عناصر كلها تشير الى حضارة وفنون وادي الرافدين ، وكما نجد ايضا مظاهر وعناصر اخرى ذات اصل سومري او اكدي على اختام سورية اخرى (Moore no. 129) كما نشاهد ايضا البطل العاري مع الماء المتدفق من الاناء الذي يحمله بيده (ربما كلكامش) وكذلك الالهة (لاما) والاله الواقف ولكن هنا لا يحمل العصا او السلاح ذات النهاية المقوسة ،

وتوجد امثلة اخرى ايضا تؤكد مدى تأثر فن الحفر على الاختام السورية بمثيلاتها من الاختام المنحوته من قبل الفنان العراقي القديم كما هو الحال في وجود شخصيات رئيسية في الاختام السورية مقتبسة من الاختام العراقية (Moore, nos. 137-138) التي اشرنا الى بعضها كالبطل العاري مع الماء المتدفق من كتفيه والالهة لاما والاله الجالس وبيده اناء ذو قاعدة كروية والماء المتدفق على الجانبين (الاله ايا في اختام وادي الرافدين) .

وقد شمل التأثر كذلك العناصر الصغيرة الثانوية التي كانت تستخدم لل الفراغات التي نشاهدها الان وقد مثلت على الاختام السمورية ايضا كقرص الشمس في وسط الهلال والقرد وعناصر اخرى ذات اصل سومري •

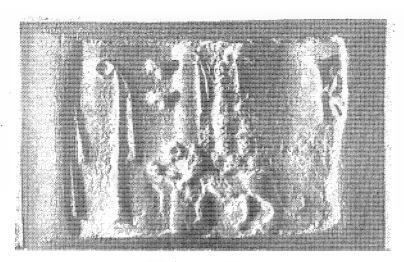
ومن مدينة ماري وصلتنا بعض طبعات اختام اسطوانية في غاية الدقة من حيث التعبير المجسم حيث نجح الفنان السوري بمزج مواضيع مشاهد اختام العصر البابلي القديم بمشاهد الاختام السورية في مشهد واحد Ashmolean p. 166 وهناك ختم يعبر عن مدى التأثير الحاصل على الاختام السورية من قبل فناني الحفر على الاختام العراقية حيث الالهة لاما والاله الشمس والاله مع الصولجان وهي من المواضيع الشائعة في الاختام العراقية .

هذا بالاضافة الى اتنا وجدنا ان اسلوب اختام عصر فجر السلالات الثالث قد تم تحويره بناء على الرغبة والذوق المحلي في كل من سوريا وسوسة

وان انتشار مجموعة الاختام لعصر فجر السلالات المتأخر كان نتيجة الحركة التجارية مع تلك المناطق التي وجدت فيها تلك الاختام .

كما يجدر بنا الاشارة الى طبعات الاختام السورية على رقم الطين التي جاءتنا من مدينة (سبار) على الفرات من زمن سلالة حمورابي التي برهنت على ازدهار التجارة وشهرة التجار بالغنى في تلك الفترة خاصة مع اعالي الفرات وسوريا • كما ان سوريا وفلسطين في عصر فجر التاريخ ترينا تأثيرات في بعض الاختام لعصر جمدة نصر حيث نرى ذلك بوضوح في اكتشافات موقع العمق بشمال سوريا •

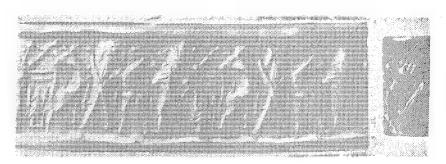
وهكذا ثنان الحضارات الاصيلة التي تتدفق بالعطاء باستمرار الزمن وفي مقدمتها حضارة العراق •



شکل ۔ ا طبعة ختم يعود الى عصر الوركاء



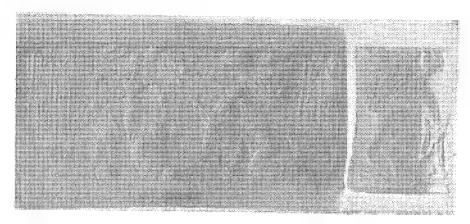
شکل ۔ ۲ طبعة ختم يعود الى عصر جمدة نصر



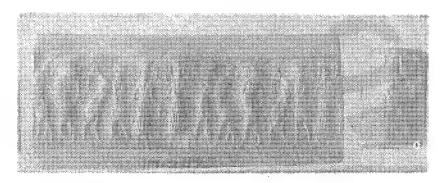
شكل سـ ٣ طبعة ختم يعود الى عصر فجر السلالات الثاني



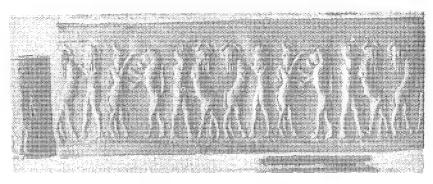
شمكل م ؟ طبعة ختم يعود الى عصر فجر السلالات الثالث



شكل - ه طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



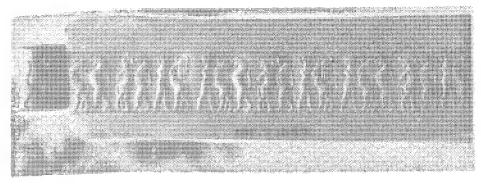
شكل - ٢ طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



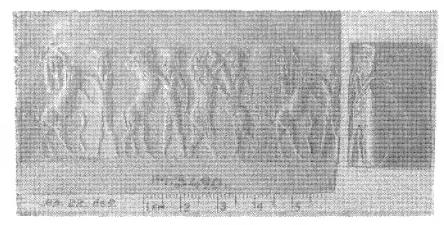
شكل - ٧ طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



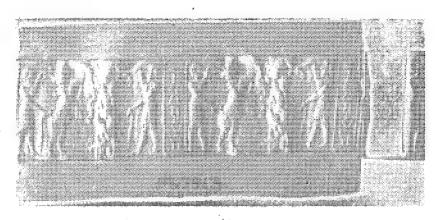
شكل لله ٨ طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



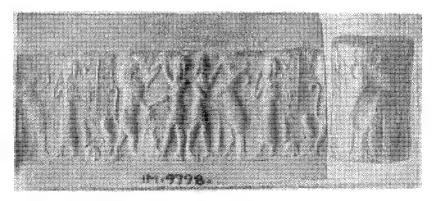
شكل - ٩ طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



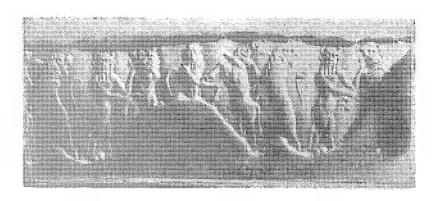
شكل ـــ ١٠ طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



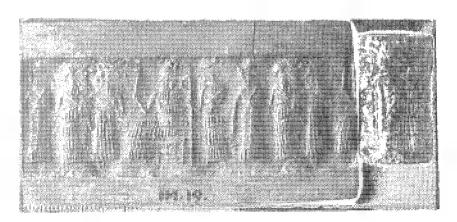
شكل - ١١ طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



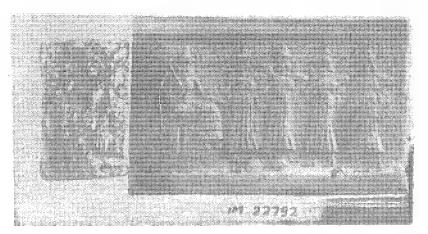
اشكل - ١٢ طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



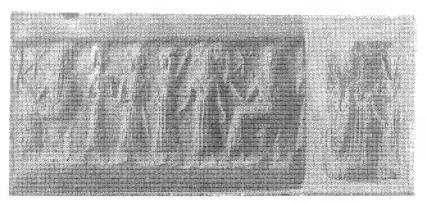
شكل - ١٤ طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



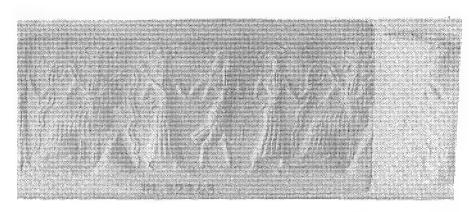
شكل ــ ١٥ طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



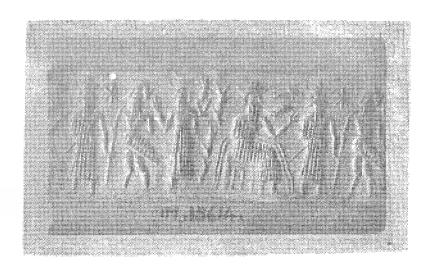
شكل ــ ١٦ طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



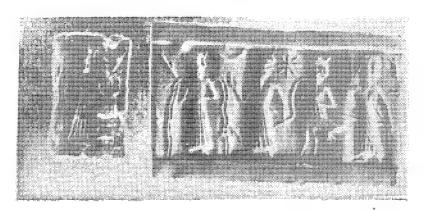
شكل ــ ١٧ طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



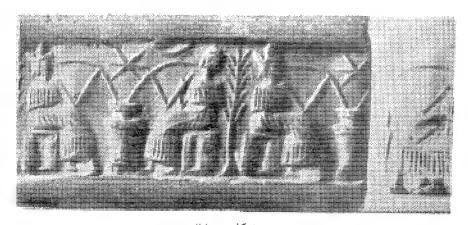
شكل - ١٨ طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



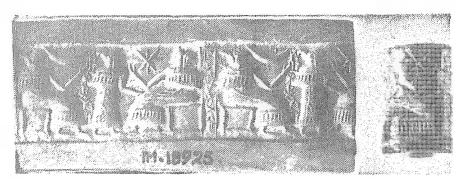
شكل - ١٩ طبعة ختم يعود الى المصر الاكدي



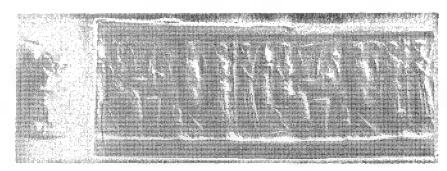
شكل ـ ٢٠ طبعة ختم يعود الى المصر الاكدي



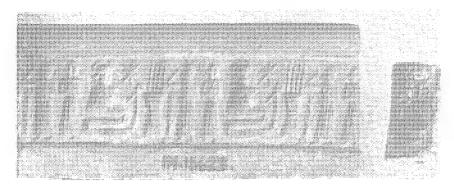
شكل ـ ٢١ طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



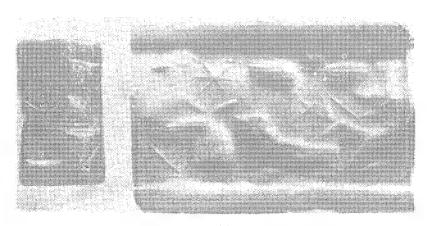
شكل ــ ٢٢ طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



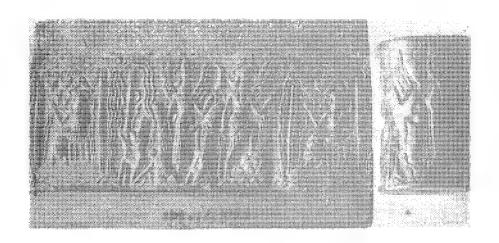
شكل -- ٢٣ طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



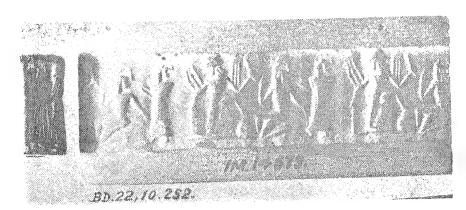
شكل - ٢٤ طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



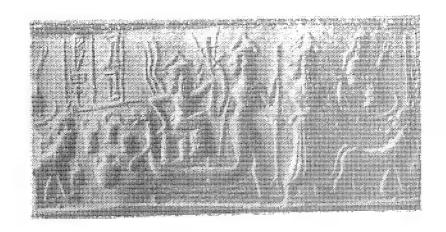
شكل ــ ٢٥ طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



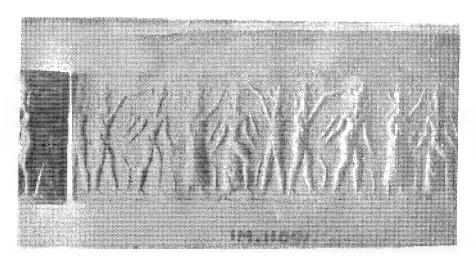
شكل ـ ٢٦ طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر الاكدي



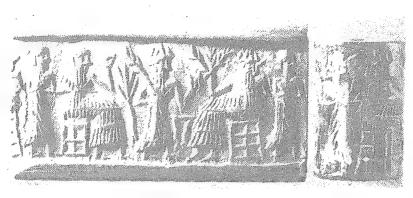
شكل ــ ٢٧ طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر الاكدي



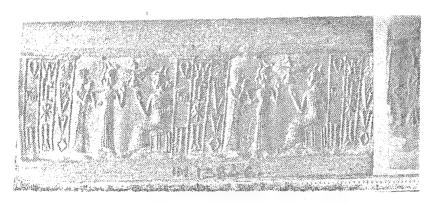
شكل ـ ٢٨ طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر الاكدي



شكل ـ ٢٩ طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر الاكدي



شكل ـ . ٣٠ طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر الاكدي



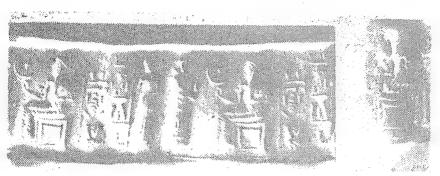
شكل ــ ٣٢ طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر السومري الحديث



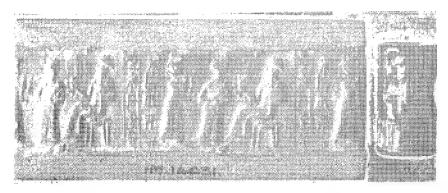
شكل - ٣٣ طواني يعود الى العصر السومري الحديث



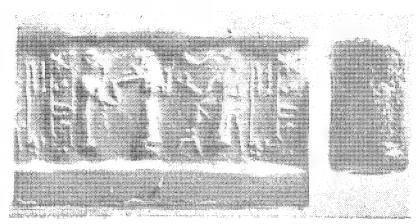
شكل - ٣٤ طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



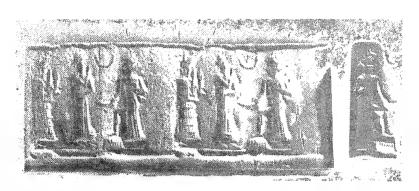
شكل ـ ٣٥ طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



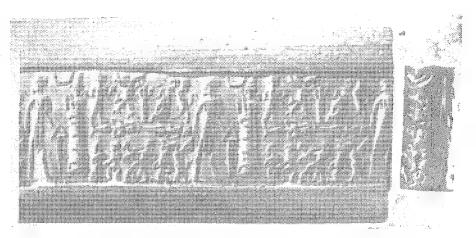
شکل ۔ ۳۲ طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



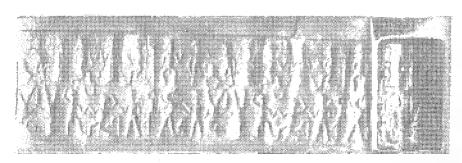
شكل - ٣٧ طبعة ختم اسطواني يعود الى المصر البابلي القديم



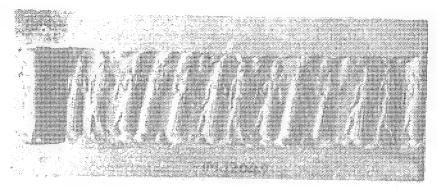
شكل ــ ٣٨ طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



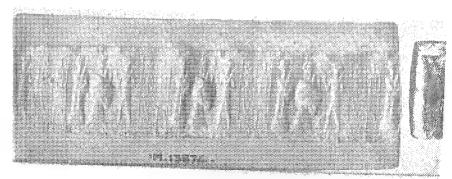
شكل ـ ٣٩ طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



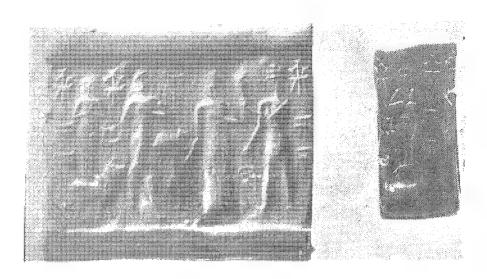
شكل ... ، } طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



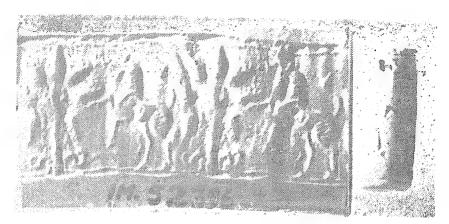
شكل - ٢٦ طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



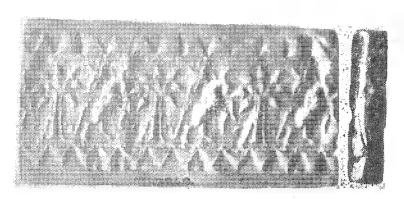
شكل - ٣٦ طبعة ختم اسطوائي يعود الى العصر البابلي القديم



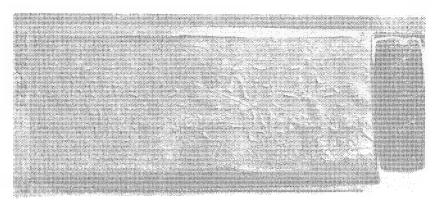
شكل ... ه ؟ طبعة ختم اسطواني يعود آلى العصر البابلي القديم



شكل - ٧٧ طبعة ختم يعود الى العصر الكشي



شكل ... ٨٨ طبمة ختم يعود الى المصدر الكشي

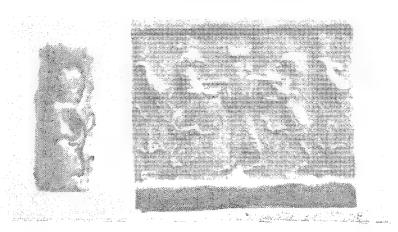


شکل سه ۹ ۶ طبعة ختم يعود الى العصر الآشوري الحديث

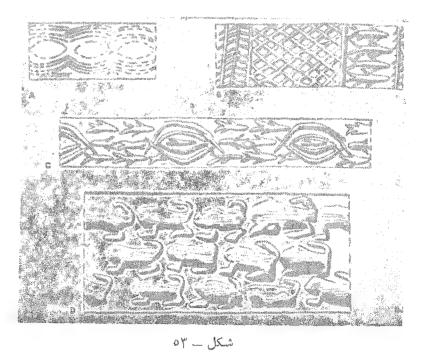




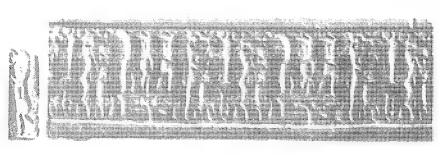
o m Sin طبعتا ختمين اسطوانيين تم اكتشافهما في اور ويعودان الى حضارة وادي السند



شكل ـ ٥٢ طبعة ختم اسطواني يعود الى الفترة الاخمينية



مجموعة طبعات اختام اسطوانية تم اكتشافها في وادي النيل فيها تأثيرات حضارة وادي الرافدين



شكل ــ ٥٤ طبعة ختم اسطواني من كبدوكيا في الاناضول يوضح مدى تأثر هذه الصناعة بأختام وادي الرافدين



شکل ــ ٥٥

طبعة ختم اسطواني توضح مدى تأثر صناعة الاختام السورية القديمة بمثيلتها في وادي الرافدين

## مصادر الفصل الثاني

AASIR: The Annual of the American School of Oriental Research.

Afo: Archiv für Orientforschung.

AJA: The American Journal of Archaeology.

Alaiakh: L. Woolley, Alaiakh (Reports of the Research Committee of the Society of Antiquaries of London. No. 18) London (1955).

Amiet: P. Amiet, La Glyptique Mesopotamienne archaique Paris (1961).

Ashmolean: B. Buchanan, Catalogue of Ancient Near Eastern Seals in the Ashmolean Museum, Oxford (1966).

ASSOR: Undena Publications vol. 1, (1980).

BARTON: G. A. Barton, On the So-Called SUMERO - INDIAN (1928).

Berlin: A. Moortagat, Vorderasiatische Rollsiegel, Berlin (1940).

BM: D.J. Wiseman, Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum 1, London (1962).

BMQ: British Museum Quarterly.

BN: L. Delaporte, Catalogue des Cylinders Orientaux et des Cachets Assyro - Babyloniens, Perses et Syro - Cappadociens de la Bibliotheque Nationale Paris (1910).

- Boehmer: R.M. Boehmer, Die Entwicklung der Glyptik wahrend der Akkadzeit (Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archaologie, Band 4), Berlin (1965).
- Brett: H. von der Osten, Ancient Oriental Seals in the Collection of Mrs. Agnes Baldwin Brett (Olp vol. 37) Chicago (1936).
- CAH: The Cambridge Ancient History, vol. 1, Part 2, (1971).
- Copenhagen: O.E. Ravn, A Catalogue of Oriental Cylinder Seals and Impressions in the Danish National Museum, Copenhagen (1960).
- COWA: Chronologies in old world Archaeology.
- C. J. GADD: Seals of Ancient Indian Style Found at Ur. (1932).
- Diyala: H. Frankfort, Stratified Cylinder Seals from the Diyala Region (OIP vol. 72). Chicago (1955).
- E. Porada: Art of the world, Ancient Iran.
- Elam: P. Amiet, Elam, Paris (1966).
- Frankfort: H. Frankfort, Cylinder Seals, London (1939).
- Geneva: M.L. Vollen Weider, Catalogue raisonne der sceaux Cylinders et intailles, vol. 1, Geneva (1967).
- Kupper: J.R. Kupper, L'Iconographic du dieu Amurra (Academie Royale de Belgique, classe des lettres et des Sciences morales et politiques, Memoires, Tome 55, Fase 1) Bruxelles (1961).
- Lambert: W.G. Lambert, Ancient Near Eastern Seals in Birmingham. Iraq, vol. 28 (1966).
- Louvre: L. Delaporte, Musce du Louvre, Catalogue des Cylinders Cachets et pierres gravees de style Oriental, Paris (1920-1923).
- Mackay: E. Mackay, Report on Excavations at Jemdet Nasr, Chicago (1931).

MDOG: Mitteilungen der Deutschen Orien - Gesellschaft.

Menant: M.J. Menant, Emprientes de Cylinders Assyri - Chaldeens,.
Paris (1880).

Moore: G.A. Eisen, Ancient Oriental Cylinder and other Seals with a Description of the Collection of Mrs. William H. Moore (OIP vol. 47) Chicago (1940).

Morgan: E. Porada, Corpus of Ancient Near Eastern Seals, The Collection of the Eastern Seals. The Collection of the Pier Povat Morgan Library 2 vols. (Bollinger Series 14), New York (1948).

Newell: H. von der Osten, Ancient Oriental Seals in the Collection of Mr. Edward T. Newell (OIP. vol. 22), Chicago (1934).

Nuzi: E. Porada, Scal Impressions of Nuzi (AASOR vol. 24), New Haven (1947).

Nuzi: R.F.S. Starr, Report on the Excavations at Yorgan Tape near Kirkuk, Iraq, Cambridge, Hass (1939).

OIC: Oriental Institute Publications.

RA: Revue d'Assyriologie et d'archéologie Orietal.

RIA: Reallexikon der Assyriologie.

Silvius von Aulock: H. von der Osten, Altorientalische Siegelstiene der Sammlungung Hans Silvius von Aulock, Uppsala (1957).

Southesk: H. Carnegie, Catalogue of the Collection of Antique Gems formed by James, Ninth Earl of Southesk, London (1908).

Speiser: E.A. Speiser, Excavations at Tape Gawra vol. 1, (1935).

Strommenger: E. Strommenger, The Art of Mesopotamia, London (1908).

Tchega Zanbil: E. Porada, Memories de la delegation archeologique en Iran, vol. 42.

- T. Dabbagh W. AL. Jadir, The Art of Ancient Iraq.
- UE vol 2: Ur Excavations, L. Woolley, The Royal Cemetery, Oxford (1934).
- UE vol. 10: Ur Excavation, L. Legrain, Seal Cylinders, Oxford (1951).
- UVB: Vörlaufiger Bericht über die flusgrabungen ...... in Uruk Warka, Berlin.
- Ward: W.H. Ward, The Seal Cylinders of Western Asia, Washington (1910).
- Weber: O, Weber, Altorientalische Siegelbilder. Leipzig (1920).
- Wiseman: D.J. Wiseman, Cylinder Seals of Western Asia (1968).
- 'ZA: Zeitschrift für Assyriologie.
- د . صبحى انور رشيد : تاريخ الفن في العراق القديم . فن الاختام الاسطوانية .

## النصل الثالث الأزماءً والأثاث

د . وليدالجا در علية الآل علية المادة

## لالبحرث لالأوك لالازباء ولاطب بي

الازياء

ان الدراسة المستفيضة للملابس ومكملاتها تعطي الباحث والمتتبع فكرة واضحة عن طبيعة الحياة اليومية للانسان في كل عصر من العصور حيث توضح ملابس الافراد طبقاتهم الاجتماعية ومناصبهم ونوعيات تخصصاتهم هذا الى مايضاف الى الملابس الخاصة ومنها ملابس الاحتفالات الدينية وملابس الحسرب والصديد •

وكانت الملابس تعكس بعض المفاهيم الفكرية ومنها المفاهيم السحرية وبدخل في هذا طبيعة استخدام الالوان ومفاهيمها ونوعية المواد الاولية المستخدمة في صناعة الملابس وعلاقاتها مثل نبات الكتان ومراحل انتاجه بدءا من زراعته الى مرحلة نسجه قماشاً ولبسه ثيابا •

444

تعتبر الملابس وصناعتها ومكملات المظهر الخارجي جزءاً وظاهرة من ظواهر الحضارة وهي ايضا ظاهرة اقتصادية واجتماعية ونفسية •

لقد اعتبرت المظاهر الخارجية للافراد سواء في الحضارات القديمة وخاصة حضارة العراق وحضارة وادي النيل رمزاً لهم وصورة لعكس الشخصية والمنصب وتنوب احياناً حتى عن شخص مالكها • انها ايضا جزء من الكيان البنائي او المعماري للشكل وهي بذلك تحدد بطريقة عرضها في المنحوتات او في الرسوم اسلوبا خاصا لا ينفصل عن العناصر والمفردات الخاصة بالأساليب التشكيلية الاخرى •

## الملابس السومرية

لقد ترجم السومريون اساطيرهم واعتقاداتهم حتى في طبيعة مظهرهم الخارجي فكان الزي عندهم في البداية عبارة عن نوع من الحزام يحيط بوسط الجسم ولم يتخذ لستر العورة بل كرمز للقوة بالنسبة للرجل ، واستخدم عملياً لتعليق آلات وادوات ضرورية للعمل وللصراع والحرب ، ويبدو ان مثل هذا الحاجز الرمزي والنفعي بنفس الوقت قد تطور الى ان اخذ شكل ازار او (تنورة) قصيرة تغطئي وسيط الجسم واعلى الفخذيين واختلف مثل هذا الملبوس في طوله الى مافوق وتحت الركبتين واصبح هذا الزي مميزا كلباس عام للرجل والمرأة في العراق القديم خلال الفترة السومرية الاولى ، عدا ظهور شخصيات مميزة لطبيعتها الدينية والاجتماعية بملابس خاصة تبدو معها مغطاة بثياب طويلة وخاصة بالنسبة للمعبودات عندهم وخاصة تبدو معها مغطاة بثياب طويلة وخاصة بالنسبة للمعبودات عندهم و

ولقد ظهر العديد من الرجال عراة او شبه عراة وذلك بدافع ديني وظل العديد من الكهنة من السومريين يبدون عراة الاجسام وحتى عراة شمر الرأس والجسم وذلك لاسباب خاصة بتأدية الطقوس الدينية •

ان بساطة المظهر العام الخارجي للفرد السومري وخاصة الرجال كانت منسجمة مع وضع المناخ ومع طبيعة الظروف الاقتصادية لمثل هؤلاء الذين يمثلون العامة من الشمع .

ومنذ بدايات الالف الثالث قبل الميلاد ارتدى السومريون بشكل عام ملابس عرفت تحت تسمية المهدبات وهي وزرات مصنوعة من القماش تكون في شكلها ومظهرها تقليدا لصوف الاغنام وتكون هذه الوزرات مشدودة شدا وثيقا الى وسط الجسم • كذلك عرفوا الثياب الطويلة من نفسس هذا النوع من القماش الذي يبدو في مظهره قريبا من فروة الغنم • ويكون وضع هذه الثياب على الجسم بحيث يترك الكتف والذراع اليمنى عاريين تقريبا ويلف في احيان على الجسم قماش هو عبارة عن عباءة تغطي كل الجسم ، ومن عد الرقبة حتى كامل القدمين • ويبدو في معظم الاحوال هذا القماش سواء بالنسبة للرجال او النساء مزينا من الاطراف بأهداب او حواش مرتبة بأشكال مختلفة حيث يبدو بينها تلك المنتظمة بشكل افقي او عمودي • وتبدو في احيان نادرة مثل هذه الأهداب مغطية لكل القطعة الملبوسة وفي احيان اخرى الأقسام السفلية من الثوب (الشكل – ۱) •

تبدو الوزرات السومرية مفتوحة من الجانب او غير مفتوحة كذلك تتمين مثل هذه الوزرات بانها فضفاضة وتبدو احبانا وكانها منتفخة .

ومن المكن تصور امكانية استخدام جلود الخراف الحقيقية بل وحتى جلود الماعز كملابس من قبل البعض من السومريين وذلك بعد تحضيرها وجعلها ملائمة كملبوس • ولقد اختلف المتخصصون في الآثار حول تحديد نوعية مثل هذا الملبوس السومري الشهير والذي يسمى من قبل البعض منهم بد « الكوناكيس » •

ولقد حدده البعض بانه فعلا كان يتخذ من جلد الخروف مع فرائه.



ا ـ کل ـ ۱

وتبدو حقيقة استخدامه بتقاليع متنوعة من خلال العديد من التماثيل السومرية ومن المرحلتين الحضاريتين الاولى والثانية والواقسع ان النحاتين من السومريين الذين كانوا قد تركوا لنا مثل هذه النماذج الوثائقية والتي تعتبر واحدة من مصادرنا الاساسية في مثل هذه الدراسة، كانوا دقيقين في تبيان تفاصيل الزخرفة المزينة لمثل هذه الملابس فتبدو

واضحة وكأنها على شكل وريقات مديبة مختلفة الحجوم • كذلك يبدو اتخاذ مثل هذا النوع من الاقمشة او جلود مثل هذه الحيوانات حقيقة. كملابس في هذه الفترة وربما يكون لبسها نوعا من مظاهر التقشف • ومثله كان يبدو حتى عند العديد من الكهنة والبعض من رجال الدين والمعروف عن طبيعة الفلسفة الدينية عند السومريين وظرتهم للحياة الدنيوية وتصورهم واقع ما بعد الموت انه ذو علاقة بطبيعة الانتاج الثنافي والفني عامة وعلاقة كل ذلك بالمعبد بشكل خاص وواضح •

ولقد ظلت العناصر الرئيسة للمظهر الخارجي السومري ظاهرة من المرحلة اللاحقة المعروفة بفترة الامبراطورية الاكدية وماسبقها من فترة تعرف بفترة عصر مسيلم • وكانت الملابس المفتوحة عموديا من الاسام معروفة اضافة الى عادة ترك الكتف الايمن عاريا •

ولكن التغييرات ظهرت في تزيين الرأس باللحى والشعر الكثيف بالنسبة للرجال اضافة الى سحنات الوجوه السامية البدوية .

والمعروف عن السرداء المفتوح من الامام الذي يكشف عن الساق. اليسرى انه اسلوب جرى عليه اظهار اشكال الافراد في المنحوتات وكذلك نجد في هذه الفترة ليونة في خطوط الجسم الخارجية اضافة الى نفس الظاهرة بالنسبة للملابس و وتبدو الملابس في الواقع اكثر واقعية في زخارفها وزيناتها قياسا بالفترة السومرية و وتلاحظ الظاهرة ذاتها بالنسبة لمظاهر النساء اللاتي يرتدين الاردية السميكة ويتركن الذراع الايمن عاريا اضافة الى جزء من الكتف ويكون مثل هذا الرداء مزينا في الغالب من الاسفل بأهداب قصيرة و واحيانا يكون الرداء مزخرفا بأهداب طويلة مجسمة تبدو وكأنها نوع من التطريز الخشن والبارز و

ويتطور الملبوس الرئيسي ليتخذ من قماش مخصل من الصوف.

منسوجا بأتقان ويكون مزينا بحاشية قصيرة مهدبة بامتداد حافة لحمة النسيج وشراشب معقودة على جوانب خيوط سداته ومع ذلك فأنه يتعقب الزي السابق وذلك لانه يلقي بالشال على الكتف الايسر ومن ثم يلف حول الجزء الاسفل من البدن •

وتوضح لنا مجموعة المنحوتات الكاملة المكتشفة في مناطق ديالى وهي من فترة منتصف الالف الثالث قبل الميلاد سحنة الوجه ولباس الرأس واسلوب الشعر اضافة الى الملابس •

وكانت معظم هذه التماثيل تظهر اشكال رجال الدين وتدرجات مناصبهم وصولا الى الكاهن الاعلى فامكن تمييز اشكال الرجال من الاداريين •

ونجد الوزرة القصيرة المشدودة بحزام سميك والمزخرفة من الاسفل بأهداب مخصلة هي الملبوس الرئيسي لهؤلاء • وتبدو لحى الرجال طويلة مستطيلة وشعر الرأس مستعاراً في وسطه خرق عريض وتتدلى خصلتان من هذا الشعر على جانبي الوجه حتى تصلا الى الصدر • ويظهر بعض الرجال من غير هؤلاء حليقي الرؤوس احيانا ويكون القسم العلوي من الجسماعاريا على الدوام •

ويختلف اسلوب تزيين الوزرة احيانا ليبدو وكأن من نفس مادة قماش الصوف المتخذ لوزرات السومريين الاواكل ولكن زينة الوزرة تبدو بأشكال اخرى متنوعة حيث تبدو احيانا اهداب الوزرة السفلي طويلة جدا ومعمولة بشكل مجسم .

وبشكل عام فان الملابس في العصر الاكدي كانت تندمج على الجسم وتظهر هيكله • ويبدو مثلا جسد الملك الاكدي نرام سن يتراءى من خلال قماش ثوبه حيث كان ملبسه عبارة عن قطعة قماش مستطيلة تغطى الصدر

وكل الذراع الايسر وقد ثبت الملبس تبحث الكتف اليمنى بشكل أظهـر الطيات بوضـوح .

لقد كان التنظيم الاداري والنظم الدينية المجديدة التي احدثها الاكديون ابتداء من حدود منتصف الالف الثالث قبل الميلاد مرتبطة مع التغيير العام الذي حدث في التركيبات الاجتماعية والثقافية واصبحالاهتمام بمنصب الملك والاهتمام ببناء القصور بارزا واصبح التخطيط المعماري لمثل هذه الوحدات مختلفا عن التخطيط التقليدي المعروف في آخر الفترة السومرية الاولى و فالبناء عند الاكديين كان اقرب في تخطيطه للشكل المربع ويتميز بوجود ساحات مفتوحة عديدة وتطورت المعابد الملكية ذات الخلوات الواسعة وامتد هذا التطور ليصل حتى ملوك وحكام سلالة اور الثالثة في نهايات الالف الثاني قبل الميلاد و

وكنتيجة واضحة لتطور منصب الملك وما تمركز في شخصه مسن سلطات ادارية واسعة خلال الفترة الاكدية نجده يؤثر حتى على سيطرة المعبد المعروفة بسعتها من النواحي الروحية والمعنوية والاقتصادية وذلك خلال الفترة السومرية الاولى ، وفي مدينة ماري (تل الحريري) نجد تأثر السلطة الواضح بمثل هذا الاتجاه وفي مظهر الافراد في المدينة وبذلك تتوضح ازياء الالهة والملك والعديد من التابعين بما في ذلك اشكال لصياديس وعمال ، وتبدو كل هذه الاشكال مصورة بالالوان على جدران قصر بابل الملك زمريلم في المدينة وترجع فترة هذه الرسوم الى عصر بابل الثاني وبالذات من الفترة القريبة من السنة ٣٥ من حكم الملك حمورابي ، حيث دمرت بعد هذه الفترة مدينة مارى .

### ملابس الالهة والملوك ورجال الدين

لقد اظهر السومريون آلهتهم بصورة تشبه البشر ولكن مع فسروق خاصة تميزها عنهم و ومن ذلك طبيعة وشكل لباس الرأس المتميز بشارات خاصة تشبه الأهلة وقرون الثور وكلاهما يحمل صفات رمز القمسر وقسوة الثور واشكال المظاهر الخارجية الاخرى تشابه ملابس الاخرين ماعدا طبيعة المواد الاولية المستخدمة والالوان والرمسوز والشارات والحلي وظل الملبوس العام المعروف بالكوناكيس او جلد او «فروة» الخراف او شبيهما مستخدما لمظاهر العديد من الالهة وللبعض من رجال الدين وحسب مراتبهم حتى منتصف الالف الثالث قبل الميلاد تقريبا وهذا واضح في كثرة اتخاذ مثل هذا الملبوس خلال هذه الفترة مسن مناطق عديدة في وادي الرافدين بما في ذلك المناطق الشرقية حيث مواقع ديالي والمناطق الواقعة في الغرب منه كمنطقة مارى (تل الحريري) و

ويمكن تقسيم وتمييز مظهر الآلهة والحكام ومظاهر الافراد من الموسرين في المجتمع السومري الى نوعين او تقليعتين رئيسيتين • الاولى عبارة عن قطعة قماش كبيرة غير مخيطة « شال » تلف الجسم بحيث تغطيه بأجمعه ماعدا الرقبة والكتف الايسر واليد التي تترك حرية الحركة المسا ( الشكل - ٢ ) •

اما التقليعة الثانية فتتميز بكونها عبارة عن ثوب او رداء يكون عريضا او منتفخا • ولقد ظل استخدام مثل هذا الرداء او الازار الفضفاض من قبل السومريين مع تنويع في زينته ومواده الاولية حتى نهايات العهد البابلي القديم مع استمرار اتخاذه الى مابعد هذه الفترة بالنسبة لملابس الالهية •



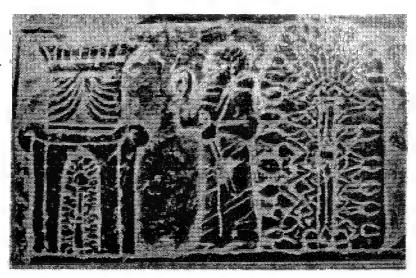
السائل ـ ال

وتذكر النصوص المدونة بالمسمارية مايخص المظهر الخارجي والازياء الواجب وضعها على تماثيل الالهة وتذكر ما تتميز به الثياب الخاصة بالالهـة التي تعكس الضياء وهي ذات لمعان خاص ولمعانها هو ثوبها لانها تبدو في ثيابها معظمة .

والمعروف ان للعديد من الملابس الالهيّة وحتى الملكيـة والخاصـة

وانجاز الطقوس الدينية كانت لها ميزة القدسية او تكون مثل هذه الملابس هذات قوة وسيطرة نافذة تكمن في قوة لابسها من الالهة وبعض الملوك •

وهكذا نجد ان ملابسهم كانت تمجد وتبجل وكانت احيانا تنوب في بعض الاحتفالات الخاصة عن حضور الملك شخصيا ومثل هذا الاعتقاد كان مألوفا عند العراقيين القدماء من عهد السومريين حتى نهاية وجود الامبراطورية الاشورية في نهايات القرن السابع قبل الميلاد • ولقد دون هؤلاء ما كان لمثل هذه الملابس وبعض مكملاتها وخاصة البسة الرأس من قوة وسيطرة نافذة وكانت تنميز بخصوصية تأثيرها بحيث جر ذلك الى تأثيرها على الاعداء واصبحت بالنتيجة مؤثرة نفسيا على المجتمع ككلل (الشكل ٣٠) •



شــکل ــ ۱۲

جانب من زخارف حجرة حدود (كودورو) مصنوعة من حجر البازلت: تصور ملكا اشوريا يقف امام تاج الاله المزين بعدة ازواج من القرون علامة ورمز الالوهية . ويبدو التاج على منصة مزينة بالشجرة المقدسة .

بتطور اقتصاديات رجال الدين وخاصة كبارهم من الكهنة سواء في المعابد السومرية او في معابد الفترات اللاحقة حدث الاسراف في البذخ على مظهرهم الخارجي بشكل يبدو مبالغا فيه وقد تجلى ذلك في ألبسة الملوك ورجال الدين وكانت تلك المظاهر وعدتها ورموزها مرتبطة بمفاهيمهم الخاصة بالكون والدين وحتى السحر ولقد وضع بعض من الالهة في العراق القديم رموزا تشرف على عدة المظهر الخارجي عندهم ، مثل «شمش ، العراق القديم رموزا تشرف على عدة المظهر الخارجي عندهم ، مثل «شمش ، او أدد وصع بعض من الالهه المورد المعرب » و العراق القديم المها المها

ان العديد من ملابس تماثيل الالهة والملوك وبعض الموسرين مسن الكهنة والافراد من السومريين توصف بانها كانت مزينة بحلي كثيرة ويذكر عن اربعة عشر نوعا من اشكال الالبسة الخاصة بأداء الطقوس الدينية ويذكر عن المعاطف المصنوعة من الكتان ذات اللون الابيض البراق ، وبعضها ملون باللون الاحمر وتذكر زنة واحدة من هذه المعاطف مع الحلي المزينة لهسا بأنها تقرب من ثلاثة كيلو غرامات ٠

والجدير بالذكر هو ما كان للمظهر الخارجي الخاص برجال الديس من السومريين من اهمية ، فقد لبسوا الملابس البيضاء والسوداء وكان بعضها من الكتان ولها بريق وضاء ، ومثل هذه الازياء كانت تستخدم بشكل خاص خلال الاحتفالات الدينية ، ولقد استخدموا الملابس الملونة بألوان متعددة وكانت مثل هذه الملابس معروفة ايضا من قبل العلماء والمفكرين من السومريين ، الذين قيل عنهم انهم ذوو علم بأسرار السماء والارض فأمتهنوا العرافة والتنبؤ بالغيب وسمي هؤلاء احيانا اسياد المراسيم الخاصة بكل السماء والارض وتميزت ملابسهم بانها ملابس طاهرة ا

والمعروف ان مدينة اريدو ومعابدها كانت من أقدس الاماكن الدينية

عند السومريين وعند التجمعات السكانية التالية في وادي الرافدين من البابليين والاشوريين و وتذكر الكتابات المسمارية بان الكاهن الكبير في هدفه المدينة هو ابن الارض وانه ولد في معبد السماء وانه نزع ملابسه المنسوجة من الكتان ووضع على جسده بدلا عنها ثوبا خاصا بأقامة طقس ديني يتعلق بصلوات خاصة بشفاء المرضى وانه وضع فوق هذا الثوب ثوبا اخر من الكتان الابيض « النظيف » فتصل بشكل يغطيه من الرأس حتى القدمين وان بعض الكهنة اتخذوا من هذا الثوب المصنوع من قماش الكتان الذي صبغ باللون الاحمر في مناسبات عديدة وكان مثل هذا اللون يعتبر عند السومريين وغيرهم من سكان وادي الرافدين رمزا لطرد الارواح الشسرية:

« الثوب الاحمر ، المسمى عندهم نخلابتو (nakhlaptu) المخيف ، لبسته ضدك ووضعته على جسدي المقدس ، ولبست ثوبا اخر احمر اللون مليئا بالرعب » •

# زينة المظهر الخارجي

لذلك كانت ملابس الالهة والملوك في وادي الرافدين عموما مزدحمة احيانا بوحدات زخرفية وتطريزية اضافة الى عناصر تجميلية تكون في العادة من الذهب او الاحجار الكريمة ، ويذكر احد النصوص البابلية ان الثوب الاحتفالي المخاص بالالهة نانا بلغ وزنه ما يعادل احد عشر ونصف كيلوغرام مع الزينة المتكونة من ٧٠٠ وردة من الذهب و وترد تعابير عديدة في النصوص السومرية والبابلية والكشية عند ذكر الملابس الذهبية الخاصة بتماثيل الالهة ويراد بذلك الملابس المزينة بقطع الذهب على شكل الاوراد والنجوم والدوائر الاسطوانية وتلك التي على اشكال مربعة .

وتذكر النصوص ملبوسا سومريا كان مخصصا لسيدة مدينة الوركاء انه كان مجملا بـ ٧٠٣ قطعة من نجمات من الذهب و ٨٨٨ حلية اخرى ٠

وقيل ان كمية من الذهب المائل الى اللون الاحمر تعادل حواليي اربعة كيلو غزامات كانت مخصصة لعمل زينة لقطعتين من الملابس الاحتفالية الخاصة بالأله البابلي مردوخ وزوجته .

وترد احيانا اشارات الى زينة اطراف الملابس المخصصة للالهـة والمصنوعة من الذهب علـى شكل اوراد • فقد استخدم تزيين لحواشي الملابس المصنوعة مـن تركيبات مـن الخيوط الملونـة الداخلة في تطريـز حواشي الملابس •

اضافة الى كل ذلك كانت موضوعات كاملة مؤدات بالتطريز تزين ملابس الاشوريين والبابليين ومن ذلك موضوع او شكل الشجرة المقدسة وهي عبارة عن شكل للنخلة في الغالب مؤدى بشكل واضح او طبيعي وفي احيان اخرى بشكل محود ٠

#### الاحزمــة

في العادة يستخدم الحزام لشد القميص الى الجسم من وسطه ولكنه استخدم ايضا لحمل لوازم معينة او عدد وادوات حربية •

وكما ذكرنا فانه في وادي الرافدين كانرمزا لاول قطعة ملبوسة على الجسم واعتبر حزام الالهة عشتار لباسا مقدسا وكان يقدم قربانا الى الالهة • ومعظم الاحزمة التي نجدها في المنحوتات في وادي الرافدين التي تزين المظهر الخارجي الخاص بالالهة والملوك كانت مجملة بوحدات زخرفية واحيانا نجدها مصنوعة من مواد اولية متنوعة كما تشير الى ذلك النصوص المكتوبة ، وذكرت النصوص الكتان والصوف لصنع الاحزمة بالدرجة الرئيسية كما استخدمت

الاحزمة الجلدية ويرد في نص سومري ذكر عن الاحزمة الجلدية المصفحة وذكر عن تعليق ختم اسطواني بالحزام •

اضيف للحزام في احيان كثيرة نطاق على شكل شريط عريض فوق الحزام، لحمل السيوف ويتخذ هذا النطاق ايضا صفة الزينة وخاصة عندما يوصل. الى مافوق الكتف كالوشاح • كما تتدلى منه احيانا بعض الشرائط التي تصل. في عددها الى الثلاثة •

### المواد الاولية المستخدمة في صناعة الملابس وانواعها

كان نسيج الكتان من اهم الاقمشة التي استخدمها السومريون منف عهودهم الاولى • وكان استخدام مثل هذه الانسجة من هذا القماش مقتصرا اول الامر على ملابس تماثيل الالهة والحكام والبعض من الكهنة •

وخلال مراسيم الطقوس الدينية الخاصة بوضع الملابس المنسوجة مسن. نبات الكتان على تماثيل الالهة في المعابد السومرية يرد ذكر ارتدائها من قبل. البعض من هؤلاء الكهنة ايضا .

وفي تعابير تفصيلية في الكتابات المسمارية السومرية يرد ذكر افتتاح كبير الكهنة الاحتفال بالعام الجديد وذلك بحضور تمثال الاله بيل والالهة بيلتي لأزاحة الستارة المصنوعة من الكتان والتي تفصل بين تمثال الاله والحضور من المتعبدين والكهنة وغيرهم •

ويجرى افتتاح كل يوم من ايام الاحتفال التالية بنفس العملية ومسن المحتمل ازاحة ملابس الكاهن السومري الكبير وبعض الكهنة لملابسهم المصنوعة من الكتان ايضا وظهورهم عراة ايضا في مثل هذا الاحتفال •

وكان القماش المصنوع من الكتان يستخدم ايضا في صناعة بعض الملابس وفي زينة الرأس الخاصة بالملوك السومريين بشكل خاص اضافة

الى استخدامه لملابسهم • لقد عرف عن المدينة اربدو انها كانت مركز النسيج في وادي الرافدين كذلك عرفت مراكز النسيج الاخرى في مدينة اور ومنها المتخصصة في صناعة نسيج الكتان وصناعة الملابس ومثل هذه الورشات كانت تابعة اداريا واقتصاديا الى المعبد • وكان الملك السومري جميل بسن يمتلك ورشات خاصة لعمل النسيج والحياكة وصناعة الملابس، ومن قطع الملابس هذه ما كان يسمى بأسمه • ويذكر ايضا ان بعض الخيوط من الصوف الملون كان يخلط مع خيوط الكتان •

كذلك وجدت مصانع محلية صغيرة خاصة بالعوائل تنتج الملابس حسب الطلب وكانحضور المرأة واضحا في مثل هذه المصانع الصغيرة، وذكر ان بعضهن تخصص بتطريز الملابس ٠

لقد عرف نسيج الكتان المستخدم في صناعة الملابس من قبل السومريين والاكديبين والاشوريين وكذلك استخدمت الاصواف كمواد اولية في صدناعة الملابس بجميع انواعها ودرجاتها والوانها اضافة الى شعر الماعز وشعر الغزلان ويرد ذكر كميات الاصواف التي كان يستحصل عليها بعد عمليات الجز وفي مواسم معينة ومنها ماكان يجمع خلال حفلات الجز الجماعية و

لقد كانت معرفة سكان وادي الرافدين بنوعيات الاصواف واصول تصنيعها كبيرة وذلك بفعل ذكرهم لخواص الصوف وتمييزهم للانواع الجيدة التي يستحصل عليها من الخراف الصغيرة وكيف ان صوف الحمل في اول عملية جزيشابه الحرير •

وكان الملك يشارك رجال المعابد من الكهنة في الأشراف المباشر في الحوال عديدة على عمليات جز صوف الاغنام • والمعروف ان مردود مثل هذه الاصواف من الناحية الاقتصادية كان رئيسيا اضافة الى المنتوج منه من

الانسجة والملابس • وتذكر النصوص الواردة من المدن السومرية احيانا كميات الاصواف المخصصة لعمليات النسيج • وتصل الى مايعادل عدة الاف من الاطنان وحصل ذلك في مدينة اور وحدها • كما تذكر ارقاما عن اعداد كبيرة من الماعز والضأن التي كانت تربى من اجل اصوافها وشعرها بالدرجة الرئيسية •

وفي الحقيقة كانت الملابس والانسجة المصنعة في وادي الرافدين معروفة في مناطق الحضارات الآخرى وكانت تجارتها لا تقتصر على داخل منطقة وادي الرافدين بل تعدت ذلك الى ارسالها الى مناطق في الخليج العربي وحتى الى مدن اخرى في وادي السند • وتشير بذلك النصوص المدونة بالمسمارية من منتصف الالف الثالث قبل الميلاد ، فتذكر بشكل خاص تلك الملابسس المشهورة والمصنعة في مدينة لكش وتذكر كيفية تصديرها السى البحرين المعروفة آنذاك بتلمون او دلمون ومناطق اخرى في الهند وذلك مقابل بضائم نادرة في وادي الرافدين مثل احجار اللازورد والعقيق والعاج وانواع مسن الاخشاب ذات الروائح الطيبة •

ولقد ازدهرت واستمرت مثل هذه المبادلات التجارية خلال عصر سلالة اور الثالثة وبدايات العهد البابلي القديم .

ثم عرفت مناطق الاناضول بأستيرادها للملابس الاكدية والبابلية والاشورية وعلى نطاق واسع وفيما بعد عرفت مناطق ايران وسوريا وفلسطين بأستيرادها للمصنع والمطرز من الملابس الرافدية وخاصة البابلية التي كانت مشهورة بدقة تطريزها وحبكة صناعتها .

عرف القطن والحريز من المواد الاولية المستخدمة في صناعة الانسسجة والملابس ولكن يبدو ان معرفة سكان وادي الرافدين لهذين العنصرين المهمين كانت متأخرة •

فالقطن في النسيج كان معروفا في الهند ويذكر عن نص من منتصف الالف الثاني قبل الميلاد يتضمن قطعة من نسيج القطن استخدمت في موضوع مقايضة .

وفي مصر كانت زراعة القطن معروفة في عصورها القديمة المتأخرة ويبدو ان زراعته عرفت اولا في السودان وكان اول امره على شكل نبات وحشي ومن المرجح ان تكون معرفة البابليين للقطن وطريقة زراعته جاءت خلال علاقاتهم التجارية مع مصر ولقد عرفه الاشوريون والمصريون القدماء في تعابيرهم المكتوبة بانه « الشجرة التي تحمل الصوف » •

وكانت معرفة الاشوريين بزراعته في القرن الثامن قبل الميلاد حيث يفتخر الملك الاشوري سنحاريب بأنه هو الذي جلب الى بلده الشجرة التي تحمل الصوف ونسج نتاجها من اجل عمل الملابس و اضافة الى تحضير المسلابس بالحياكة وتحضير قطع النسيج عسرف السومريون والاكديون والبابليون والاشوريون خياطة الملابس وعرب الخياط بالأكدية بأنه خيساط الانسسجة والاقمشة ووظيفته كانت تتركز في خياطة هذه الانسجة والاقمشة بشسكل تصبح فيه قطعة الملابس مناسبة لشكل الجسم وتتناسب مع موضوع ومضمون القطعية و

ويبدو ان وضع مثل هؤلاء الحرفيين من الخياطين وغيرهم من النساجين وحتى العديد من الفنانين كان مترديا من الناحيتين الاجتماعية والاقتصاديسة وتتوضح اوضاعهم احيانا وهم يباعون ويشترون • ومع ذلك يشاد بالبعض منهم في حال تمكنه من انجاز انتاج جيد ومتميز وقجد احيانا اهداء الخياط ثوبا لقاء قيامه بأنجاز مجموعة من الملابس وذلك كأجرة ومكافأة له • وترد اشارة عن اجرة خياط في قانون اشنونا بأنه اذا انجز ثوبا يساوي مايمادل اربعين غراما من الفضة فأن اجرته تكون مايعادل ثمانية غرامات من الفضسة

واذا انجز الخياط ثوبا يساوي مايعادل ٨٠ غراما من الفضة تكون اجرسه ستة عشر غراما من الفضة ، وكانت اجرة الخياطين في الفترات اللاحقة وخاصة خلال عصر الامبراطورية الاشورية اكثر من ذلك بكثير ، وحيث كانت مثل هذه المهنة منظمة في شكل نفهم منه وجود رب او مرشد للصنعة «اسطة » كما هو الحال في وجود مثل هذا المنصب بالنسبة للنساجين ،

اما عن الألوان المستخدمة في الملابس فالمعروف عن سكان وادي الرافدين بشكل خاص انهم عرفوا العديد من الألوان التي استخرجوها من مصادر متنوعة و والمعروف ان جمال النسيح لا يكون بأتقان نسجه وجودة مواده الاولية بل يضاف الى ذلك ما يصاحبه من جودة الالوان واساليب تنفيذهــــا ومــدى ثباتهـا و

وهناك رموز لمعظم الالوان التي استخدمها سكان وادي الرافدين في ملابسهم وعلى انسجتهم المصنوعة من الكتان والصوف وشعر الماعز والغزلان والقطن هذا الى جانب ارتباط العديد من هذه الالوان المستخدمة بمفاهيم دينية وبتقاليد خاصة معروفة عندهم ولقد ظلت بعض هذه المفاهيسم منوارثة حتى اليسوم .

وفي احوال نادرة نفذ الحرفيون في وادي الرافدين رسوما دهنية على الانسجة بدل صبغها واستخدمت في هذه الحالة خلطات لونية ذات اصول مختلفة ومنها ذات اصول عضوية وحيوانية ومنها مساحيق ملونة وكانت هذه الالوان تنفذ على الانسجة بعد خلطها بمواد مثبتة كالشب و اما الالوان الشائعة في الملابس في وادي الرافدين عموما فهي الليون الازرق بأطيافه المتعددة وكان اهم مصدر للحصول على مثل هذا اللون هو حجر اللازورد اضافة الى نبات النيلج او نبات النيل و

وعرفوا اللون الزجاجسي المستخرج من امسلاح النحاس والقلسي اما

الاشوريون فكانوا ايضا يستخرجونه من كاربونات النحاس القاعدية ذات اللــون الأزرق •

عرف سكان وادي الرافدين ايضا ومنذ زمن السومريين اللون الازرق والمخضر او الرمادي ، وتوصل السومريون الى استحداث اللون الرمادي كذلك وذلك من خلال برم الخيوط البيضاء اللون مع الخيوط ذات اللون الاسود وعرف مثل هذه العملية سكان وادي الرافدين الآخرون واشير اليها بالأصطلاح الاكدي اسيبو .

وعرفت الصبغة الذهبية على النسيج السومري والبابلي والاشوري ويشير ذلك في الواقع الى صبغة ذات لون ذهبي يراد بها تشبيه لمعان اللون الأزرق بلمعان الذهب .

لقد استخدم اللون الازرق بأطياف متعددة منه في صبغات اخرى مزينة لقطع الاثاث والحلي والاحزمة والستائر • وفي نص طريف يرجع الى عهد الملك البابلي نبوخذ نصر يتضمن النسب الخاصة بتحضير صبغة نسيج:

« ما يعادل ١٥٠٠ غرام من خلاصة القرمز (صبغة زرقاء) ومقدار ما يعادل ٨٠ غراماً من الفضة و ٢٥٠ غراماً من زيت الآس ومقدار ٤٠ غراماً من الفضة » • وميز الاشوريون الخلطة الزرقاء المنفذة على الانسجة عن تلك التي تستخدم في التزجيج او الطلاء •

ومثل هذه الملابس المصبوغة باللون الأزرق واحيانا يكون مائلا السى الاخضر ، هي من ملابس الافراد الاعتياديين التي يلبسونها يوميا وهناك اشارة الى ان النساء كن يلبسن الثياب اليومية المصبوغة باللون البنفسجي الاخضر .

اما اللون الاحمر وبأطيافه العديدة فأن سكان وادي الرافدين تمكنــوا من اقتناء اطياف عديدة له وكان اللون الاحمر عندهم رمزا لطــرد الارواح الشريرة والمرض واستخدموا الاقمشة الحمراء اللون القوية بأشعاعها لتدثير وتغطية المتوفى • كذلك رمز اللون الاحمر الى القوة الجسدية والنشاط وعرف انه اللون الذي يرمز الى الحرب والثورة ولقد تعدى ارتباط اللون الاحمسر عند الاشوريين الى استعماله في العلاجات النفسية ويذكر اللون الاحمر في مناسبات عديدة مع اللون الازرق •

وتذكر انواع مختلفة من الأصول النباتية والمعدنية للحصول على اللون الاحمر عند البابليين والاشوريين اضافة الى حصولهم على اطياف منه مسن اصول حيوانية ومن ذلك ديدان الاشجار ومنها دودة القز او القرمز ومنسه استخرجوا اللون المعروف بالقرمزي ويسمى ايضا بالاحمر القاني وعسرف الاشوريون استخلاص اطياف اللون الاحمر وخاصة اللون الوردي والاحمر المصفر وهو لون الذهب و

ولقد عرف البابليون والاشوريون اللون الارجواني واستخدموه كلون يدل على الرفعة والقوة واستخدموا اطيافه العديدة، واطيبها الى نفوسهم كانت. مجموعة الاطياف المائلة الى الاحمر + كذلك عرف السومريون اللون الارجواني وبأطياف عديدة منه +

لقد لعب الفينيقيون دورا هاما في تزويد سكان وادي الرافدين بالصبغة الضرورية والرئيسية للحصول على اللون الارجواني وذلك من القواقع الخاصة التى اشتهرت في سواحل صور بشكل خاص ٠

اما عن الصبغات التي تدرج ضمن اللون الاصفر فنعرف منها أطياف! ودرجات مختلفة ، بعضها كان يستخرج من نبات الزعفران والكركم •

لقد عرفت مثل هذه الصبغة من اللون الاصفر واطيافه منذ زمسن. السومريين وعرف من اطيافه اللون الاصفر المائل الى اللون البرتقالي وميزر السومريون وبشكل واضح بين اللون الاخضر والاصفر في تعابيرهم •

اضافة الى اللون الاصفر بأطيافه واللون الاخضر المستخدمين من قبل سكان وادي الرافدين فأنهم استخدموا اللون الابيض للملابس المصنوعة في الغالب من الكتان واللون الاسود و والملاحظ هنا ان اللون الاسود في وادي الرافدين لم يكن يرمز الى الحزن ويرد ذكر استخدامه على شكل خيوط تستخدم لوضعها على او حول الرأس او رقبة الاطفال المرضي للتخلص من بعض الاوجاع الجسمية ويأتي ذكر الانسجة المصنوعة باللون الاسود مع ذكر الانسجة الميضاء والمنسود المنسود ال

### ملابس الالهة والملوك البابلين والاشوريين

يتقارب المظهر الخارجي العام للبابليين مع الاشوريين ما عدا كون المظاهر العامة للآلهة والملوك والبعض من مراتب رجال الدين تتميز عند الاشوريين بأزدحام في تطريز القطع الملبوسة واستخدام العديد من القطع المضافة الى الملابس ومن ذلك القلائد والاقراط والأساور وعدة البسة الرأس اضافة الى الاحزمة بأنواعها المختلفة وما يحمله الملوك من رموز واسلحة ومع ذلك فالمظهر الخارجي لهما يتميز بالنسبة للرجال بما في ذلك الالهة والملوك ورجال الديس بأتخاذ القميص كوحدة اساسية ويكون هذا القميص طويلا الى حد كاحل القدمين او قصيرا الى مافوق الركبتين بالنسبة للاشوريين خاصة و

ثم تعرف القطعة الرئيسية الآخرى وهي القباء او المعطف الذي يوضع عادة فوق القميص مباشرة • والقباء او المعطف لم يلبسه الا الالهة والملوك ولم يلبسه العامة من الناس سواء اكانوا رجالا ام نساء •

ولم يظهر المعطف في وادي الرافدين قبل الالف الاول قبل الميلاد وبداية من هذه الفترة شاع استخدامه من قبل الاشوريين على نطاق واسع ومن ثم من قبل البابليين • وكان هذا اللباس في العادة طويلا ومفتوحا من اسفل الجزء

الامامي او من الجانبين او من جهة واحدة فقط ، وفي العادة تكون نهايات مشرشبة او مزينة بأهداب مكونة من نفس خيوط النسيج ومعقودة في وسطها ه

وما يميز المعاطف الملكية عن تلك الخاصة بملابس تماثيل الالهـة ان الاولى تكون عند الاشوريين خاصة مزينة الصدر بتطريزات بارزة توضـح مشاهد مزدحمة من الموضوعات الزخرفية التي كانت مألوفة في الفن التشكيلي عندهم وتكون مثل هذه الموضوعات منفذة بخيوط بارزة وظاهرة (الشكل ـ ٤)٠

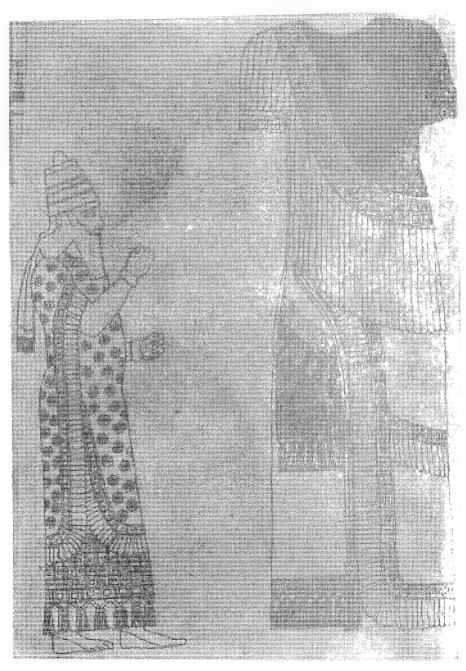
واستخدمت خيوط مصنوعة من الذهب والفضة احيانا اضافة الى قطع من الاحجار الكريمة في ابراز مثل هذه الموضوعات •

اما الكتابات المسمارية فتؤكد اتخاذ مثل هذا المعطف كلباس اضافي. فوق القميص عند الآلهة • ومما يؤيد ذلك مشاهد الآلهة عشتار ويرد ذكره في مثل هذه الكتابات الوثائقية الرئيسية منذ نهايات الآلف الثالث قبل الميلاد •

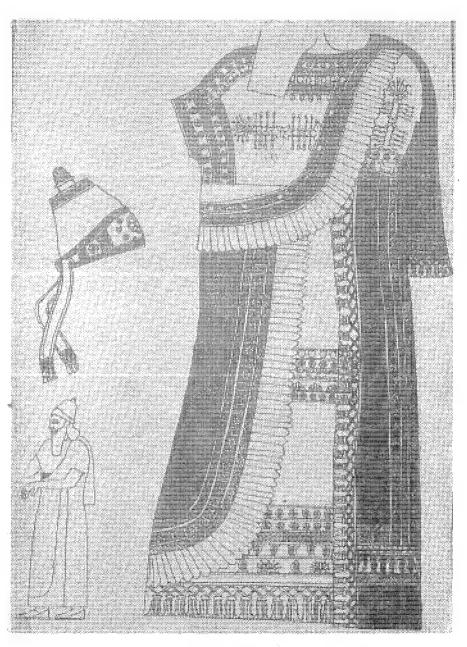
ومما يرد في وصف المظهر الخارجي الخاص للرجل السومري المتكامل وهو كلكامش انه كان يلبس ملابس مغطاة بمعطف فوق شال •

ويرد من المواصفات الخاصة بالملابس المكرسة للالهة والملوك ما يجب ارتداؤه في مناسبات خاصة وتكون هذه مزينة بالذهب او الفضة • ويكون اتخاذها واجبآ في مثل هذه المناسبات ومثل هذا العرف الطقوسي يبدو انه كان مألوفاً منذ الفترة السومرية في عصرها الذهبي اي منذ حدود نهايات الالف الثاني قبل الميلاد تقريبا •

ولقد كان ارتداء الملوك من الاشوريين والبابليين لمشل هذا الشكل المجسم لملوكيتهم رمزا لحيازتهم العناصر الالهية ورمزا للارتباط غير المباشر معها وبنفس المفهوم امكانية تقمص الملك لمنصب الكاهن الاعلى وامتيازاته ولقد كانت مثل هذه القطعة اللباسية معروفة عند السومريين والاكديين ايضا ح



شـكل ـ ٤ ١ ـ نماذج من المعاطف الملكية الآشورية



شكل - 3 ٢ - نماذج من المعاطف الملكية الأشورية

كما كان معروفا ارتباط اللمعان الخاص بالمظهر الخارجي بالنسبة لمظاهر الالهة والملوك وكبار الكهنة مع الاعتقادات السائدة آنذاك وليس بغريب ارتباط ذلك مع لمعان الكواكب والنجوم ونضيف الى ذلك في هذه المناسبة اتخاذ بعض الكهنة لألبسة خاصة اريد بها طرد الارواح الشريرة ومعالجة بعض الامراض النفسية ومن ذلك اتخاذهم الأردية تشبه فروة الاسد او شكل الاسماك ولقد عرف مثل هذه الالبسة الغريبة سكان وادي الرافدين منذ عهد السومريين و

وفي ضمن الاحتفالات الدينية ترد اشارات الى قيام الملك بنفسه بتقديم الطعام الى الالهة ويذكر انه كان يلبس الملابس البيضاء من اجل اتمام مثل هذا الطقس وفي نص آخر يرد ما يتضمن رجاءاً للملك الاشوري بأرسال ملابسه الى محل الاحتفال لتلاوة الشعائر والطقوس الدينية عليها • ان مثل هذه النصوص وغيرها تشير كما هو واضح الى الأهمية المعلقة على المظهر الخارجي عند البابليين والاشوريين • وكانت بعض الملابس تعتبر رمزا للوراثة والعرش •

ونجد معلومات شيقة منعهد الملك البابلي نابو ابلا ايدين من مدينة سيار البابلية يذكر فيها تمديده لأيام الاحتفالات الخاصة بالملابس خلال عسل الطقوس الدينية لتعظيم الاله شمش •

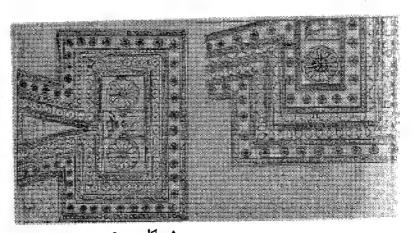
ويرد مثلاً انه يجب لبس ملابس من نوعيات معينة بأسمائها في الايام المخصصة لذلكوانه كانت هناكقطع من الملابس الجديدة تخصص فيمثل هذه المناسبات لتماثيل الالهة •

وفي بعض الطقوس الدينية كان على الملك ارتداء قطع الملابس الخشنة البسيطة وكانت تعتبر من ملابس التوبة والغفران •

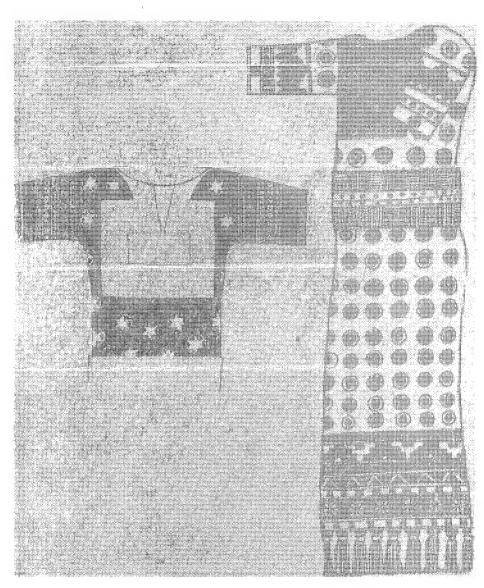
وكانت بعض ازياء الملوك من الاشوريين مطرزة ومزخرفة بدقة متناهية ، ومثل هذه الملابس كان يتخذها الملوك حتى في رحلات الصيد او الحرب او التنزه • ومن المشاهد المشغولة بدقة مانجدها من نماذج صنعت للملك الآشوري آشور بانيبال حيث طرزت الاقسام العلوية من ثوبه بمجموعة من الحقول تبدو واضحة بينها زهرة اللوتس والزهرة الاشورية وهمي زهرة الربيع اللؤلؤية (الشكل ٥، ٢٥٧٥ ، ٢٥٧٥ ) •

## البسية الرأس

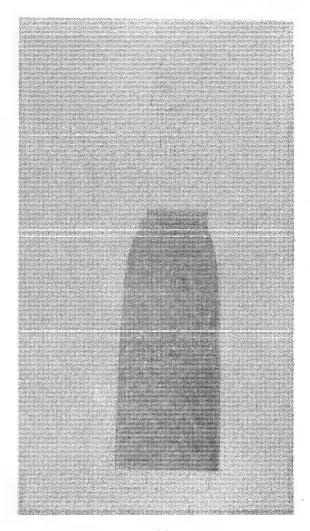
تشخص اول شارة توضع على الرأس رمزاً للزعامة ومثل هذا الرمز عرف منذ الالف الثامن قبل الميلاد في وادي الرافدين • وتختلف مثل هذه الشارة عن العلامات الاخرى التي كانت توضع على الرؤوس خلل الاحتفالات المخاصة كالمراسم الخاصة بالزواج التي من الممكن ان تكون عبارة عن زينة قوامها جزء من نبات اخضر يوضع على الرأس •



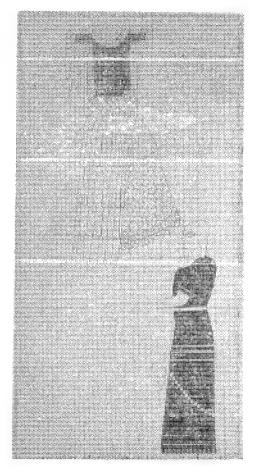
سلال مه ملابس الملك آشوربانيبال والزخارف المزينة عليها



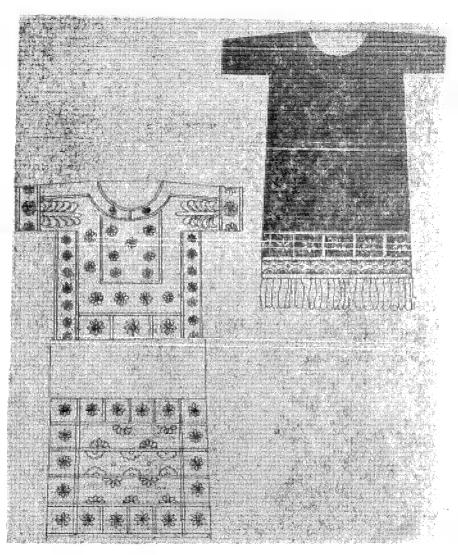
شكل ـ ٥ نماذج من ملابس الملك آشور بانيبال



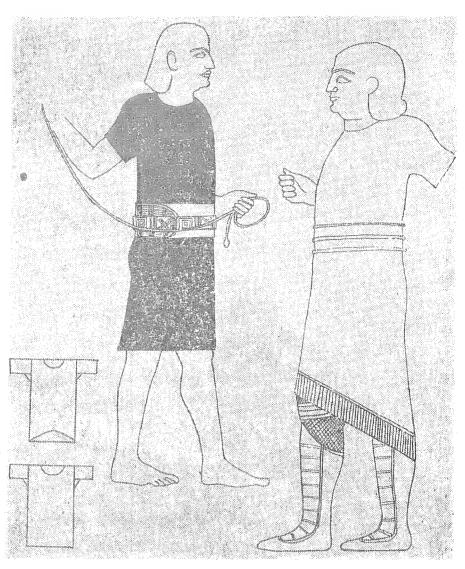
شكل - ٢ ملابس كاهن من الفترة البابلية المحديثة



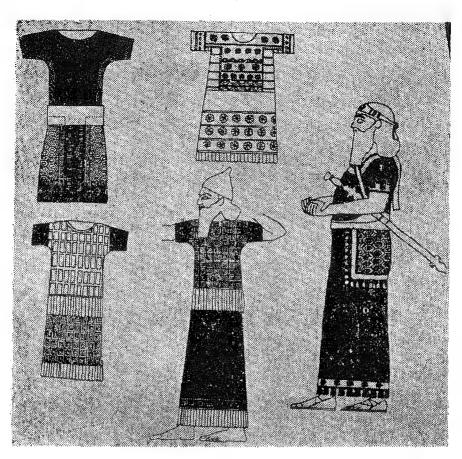
شكل - ٧ ملابس رجالية من الفترة البابلية الحديثة



شكل ـ ٨ نماذج من الملابس الآشورية الباذخــة



شكل سـ ١ ١ ـ نماذج من ملابس المحاريين الآشوريين



شــكل \_ ؟ ٢ ـ نماذج من ملابس المحاربين الآشوريين.

وبموجب المفاهيم المعروفة عند سكان وادي الرافدين نعرف ان مجمع الالهة في السماء هو الذي وضع اول الامر المظهر الخارجي للملوكية والاحتفالات المخاصة بها وارتباط ذلك بصورة مباشرة او غير مباشرة بالاصول الالهيئة المعبودة • وكانت رموز الملكية حسب الاساطير المدونة بالمسمارية قد وضعت في احتفال خاص في السماء امام كبير الالهة المعروف آنو • ومن ضمن هذه

الرموز الصولجان والتاج • ولقد تم نشر الفضيلة الالهية بوساطة هذيت الرمزين ، ونعرف ان الرموز الخاصة بالملوكية تميز مابين الالهة الخالدين عن البشر غير الخالدين بما في ذلك من هم من اصل الهي •

وكان تاج ولباس الرأس المقدس الموضوع على رأس الملك لبت \_ عشتار من قبل الآله انكي رمزاً لشخص انكي حسب الاسبطورة المعروفة ، ونفس الحالة تلاحظ على كل تيجان والبسة الرأس التي كان يمارسها كبير الكهنة ويضعها على رؤوس الملوك حين تتويجهم فهي اذن تيجان والبسة وزينة للرأس خاصة في الاصل بالالهة •

ويقارن التاج الملكي بلمعان واشعاع الالهة وكان الالــه سن وهو اله القمر ، معروفا بأنه اله التاج وضيائه النابع من القمر وهو يرمز الى تاج الملك والملوكية .

وعندما يكون القمر هلالا " يبدو انه اتخذ شكلا " مشابها لذلك وهـو شكل معبودهم اله القمر الذي وصف بأنه « ثور صغير السن ، قوى ، ذو قرون صلدة » والمعروف ان القرون رموز الالوهية التي توحي بالاشجة المنبعثة من القمر ان التاج اذن كان يرمز الى كل القوة الالهية والبشرية والمعروف ان سيدة التاج هي نن \_ مين \_ نا مثلا ، ومثل هذا الذكر يشير بدون ادنى شك الى اهمية لباس الرأس على تاج مقرن لانه كان رمزا لعمل قرابين وطقوس خاصة فكان السومريون يقدمون اربعة ارغفة من الخبز امام تاج الاله آنو في مدينة الوركاء السومرية ،

وتبدو البسة الرأس خلال عصر مسيلم والعصر الاكدي لدى الملسوك شبيهة بألبسة الرأس التي يمثلها غطاء الرأس السومري المعسروف والمزين لرأس مشكلامدخ المصنوع من الذهب والذي عثر عليه في المقبرة الملكية في

أور ، ويبدو كأنه شعر متسوج ومقسم الى ضفائر دائرية مشدودة باكليل وبخصلة من الشعر مثبتة في الاعلى •

ونجد شعر النساء من هذه الفترة التي تتوسط الفترة التي تفصل بين. العصر السومري الاول والعصر السومري الذهبي الثاني الذي يبدأ في نهاية الالف الثالث ق٠م وهنو ايضا يبدو متموجا ومزينا في معظم الاحبوال بعمة مندورة تشميبه العصابة السنميكة • وتبدو متل هنده العمة بشكل اكثر طولا وتشبه الدنية المحززة على شكل. حقول دائرية مزينة لرأس الملك الاكدي نرام نسن •

كذلك تبدو اجمل نماذج تصفيف الشعر للرجال من الفترة الاكدية في. شكك رينة رئاس الملك الاكدي سرجون أو زينسة رأس حفيده نرام سد سن السابق الذكر ، ويعتبر مثل هذا الشكل نموذجيا في اسلوب تصفيف الشعر في هذه الفترة والتي تظهر الواقع البدوي الرجولي، للفرد من خلال شعر لحيته وشعر رأسه وتقاطيع وجهه البدوية الاصيلة •

واسلوب تصفيف الشعر نجده يؤطر الجبهة وهو مؤلف من ثلاثة عناصر احدها فوق الآخر ، هذا اضافة الى الشريط الذي يشكل قطاعات دائرية واضافة الى شكل الاكليل المنبسط، وفوق ذلك كله ضفيرة من شعر ملتف حول. الرأس يسبتدق بأتجاه الجبهة •

وبشكل مفارق نجد ان خصلة الشعر الغزيرة على الرقبة ضفرت في شكل. يشبه الحصيرة المحاكة ، وقد قسمت اللحية الطويلة المدببة الى ثلاثة اجهزاء ، وحورت بحيث تبدو متموجة ومرتبة بشكل متناظر .

ومن الفترة التالية لفترة الاكديين وهي فترة السومريين في عهدهم التالي. وهو العصر الذهبي السومري ( ٢١١٢ - ٢٠٠٤ ق٠م ) ، تلاحظ ابدع نماذج البسة الرأس للحكام في هذه الفترة في تماثيل حاكم مدينة لكش ،

كوديا ، الذي كان حاكما ورعاً متدينا اصلاحيا واستمر حكمه قرابة اربعين عاما ويبدو احيانا حليق شعر الرأس بشكل كلي ، وقد يكون ذلك استكمالاً للحضور ديني او طقوسي معين .

ويبدو احيانا اخرى وهدو يضع على رأسه لفة من القماش مدورة ومزينة بوحدات زخرفية تقارب في شكلها وزخرفتها لفة العمامة العراقية المعروفة ، ويبدو ان مثل هذه العمامة مألوفة ايضا في نماذج تماثيل ملوث سورية وبعض ملوك مصر القديمة من فترات مقاربة • كذلك يبدو لباس رأس الملك يارم له في شمال سورية مثل البسة الرأس المعروفة ايضا عند الاشوريين فهو عبارة عن لفة من القماش تحيط بالرأس وتربط من الخلف •

وفي عهد ابن كوديا وهو اور ننكرصو ، الذي حكم في نفس المدينة لكش ، يلاحظ اختلاف زينة الرأس للحكام لتصبح عبارة عن شكل الطاقية ( العرقجين ) السميك القماش المزخرف بوحدات تقرب من شكل الحلزون مكررة ايضا على كل قطعة القماش الملفوفة على الرأس •

ان مثل هذه النماذج من فترة حكم سلالة اور الثالثة السومرية تشبه تقريبا نفس البسة الرأس من مدينة ماري ( تل الحريري ) والتي تعتبر من ضمن الأقاليم المتأثرة بالحضارة العراقية القديمة وحيث نجد ان البسة الرأس تشبه في اصالتها تلك المألوفة في وادي الرافدين ، اذ نجد العصابة المنبسطة المشدودة على الرأس بحيث تشد وتلم الشعر بصورة منظمة او مرتبة بأتفان •

وكان لباس الرأس بالنسبة للاشوريين في مضامينه تقريبا غير منفصل عن نفس المضامين الاصلية عند السومريين والأكديين والبابليين ولكن اختلاف اشكاله ارتبط بطبيعة الحال مع الواقع الجديد للامبراطورية الآشورية التي امتدت بنفوذها وعلاقاتها مع الشعوب العديدة في مناطق آسيا الصغرى ومناطق. في اواسط وشمال الجزيرة العربية واخرى تمتد على طول الحدود الداخلة

في الاراضي الايرانية اليوم اضافة الى امتداداتها الغربية في سوريا وفلسطين وقبرص وحتى الاجزاء الجنوبية من مصر • يزاد على كل ذلك اضطرارهم للوصول الى مناطق عديدة في الاقاليم المعروفة آنداك في شدمال شرق امبراطوريتهم القومية • ولقد استمر الاخذ بأعتبار القرون وشكلها الظاهر رمز الألوهية وكان التاج الملوكي ايضا رمزا للحضور الالهي على الارض • يضاف الى هذا المفهوم ان اللمعان والضوء الذي تثيره اشكال مثل هذه الرموز الالهية كان من عناصر الالوهية والملوكية معا •

ولقد بالغ الآشوريون والبابليون ايضا في استخدام العناصر التزيينية في البسة الرأسوخاصة بالنسبة للالهة والملوك • فاتخذوا من الاحجار الكريمة واللماعة ومن قطع المعادن الثمينة وحدات رئيسية في تحلية مظاهر رؤوسهم •

ولم تكن مثل هذه التزيينات منفصلة عن مفاهيمهم الخاصة بالعلاقة مع المعبودات الرئيسية عندهم • والشرائط المدلاة من تيجان الالهة والملوك كانت ايضا ترمز الى مدلولات دينية •

ويعرف اسم العصابة او العمة الاشورية في اللغة الاكدية بلفظ يقارب اللفظ العربي المعروف وهو الولوم agulum وهو العقال او ربطة الرأس المألوقة عند عرب اليوم ٠

والمعروف ان الملوك والامراء من الاشوريين كانوا يتخذون اسساليب في تصفيف شعرهم واساليب اخرى في زينة رؤوسهم تتناسب مع مواضعهم ومراتبهم السياسية والحربية والاجتماعية ٠

كان الملوك منهم يعقصون شعرهم الى الخلف ويشدونه من الاعلى بعصابة مزينة بأعداد وانواع من قطع المعدن الشمين • ويبدو ان مراتب المحاربين الكبار كانوا يميزون بعدد هذه الوحدات من القطع المعدنية المخيطة على العصابة •

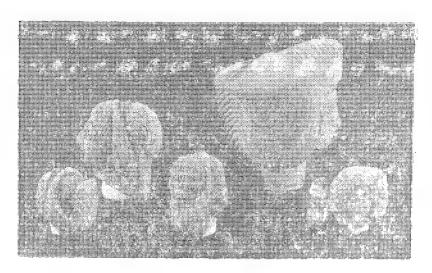
وكانت ملابس الوزراء والخواص من قادة الجيش قريبة في مظهرها من ملابس رأس الملوك ماعدا الشارات ونوعية الاقمشة المستخدمة في ذلك بصورة تجعل المظهر العام للباس الرأس عندهم مميزا عن الذين اكثر واكبر مسؤولية منهم ( الشكل ـ ١٠ ) ٠

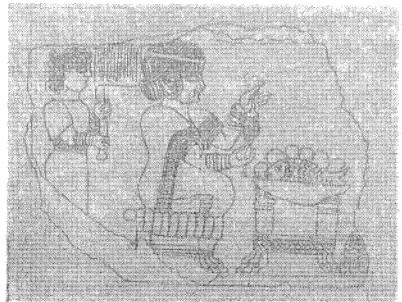
ويذكر نص مدون من العهد البابلي القديم ٣٢ وردة من الذهب بينها أربع وردات كبيرة منها واحدة خصصت لتوضع على الجبهة ويذكر تسلمها من احد المتخصصين بصناعة واشتغال الجلود مما يشير الى كون مثل هذا اللباس المخصص للرأس كان مصنوعا من الجلد .

ويتميز لباس رأس النساء من الاشوريات والبابليات بكونه غير معقه الزينة والملاحظ ان ظهور المرأة وشكلها عند الاشوريين والبابليين خلال الفترة المتأخرة كان نادرا ، ونعرف عن تاج والدة الملك الاشوري اسرحدون انه يشبه تاج الملكة اشور شرات زوجة الملك الاشوري آشور بانيبال ، وماعدا لباس رأس هاتين الملكتين فأن رؤوس الوصيفات وحاشية الملكات . ومن النساء كن يبدين مجردات من أية زينة للشعر ماعدا تصفيفة مألوفة حتى اليوم واحيانا نجد ذكرا في المصادر المسمارية لتلوينه او صبغه باللون الاصفر وكان على السيدات المتزوجات والفتيات اللائي ينتمين الى آباء احسرار الرتداء عباءة تسفر عن الوجه فقط عند الخروج الى الشارع وعلى الأماء ان نظل سافرة والا تضع العباءة على رأسها ،

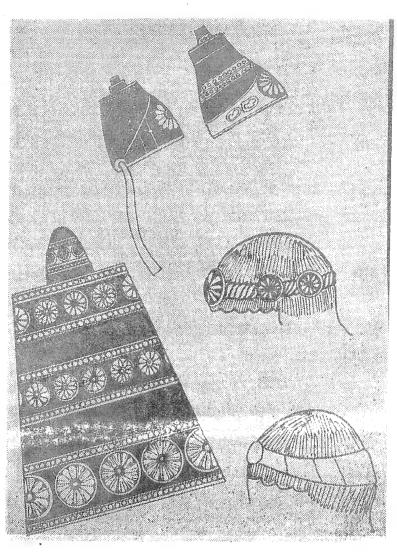
ويبدو الملوك البابليون القدماء في الغالب في اردية ذات حواش مزدوجة واطراف مدورة احيانا ويلبسون قبعات رأس بيضوية تمتاز بطولها الممين ويميزون عن اشكال الالهة احيانا بـ (التيجان المقرنة) .

ان الحواشي المهدبة والمشرشبة تبدو في لباس الآخرين من غير الملوك خلال هذه الفترة بما فى ذلك النساء والرجال من عامة الناس •





شكل من البسة الراس وبعض اساليب تصفيف الشعر من العراق القديم



مسكل سه ١٠ من البسة الراس عند الآشوريين

ويبدو حمورابي بلباس رأس تتميز منه لحيته المقسمة الى جزء نازل على الذقن واخر على الصدر وتبدو قبعته ذات حاشية مدورة تقارب ما سبقته من قبعات كوديا واورنمو ، حيث تدع نصف شعر رقبته وأذنه ظاهرا •

## ملابس القدم

عرف السومريون الصنادل المصنوعة من الجلد وكذلك الاحذية المصنوعة من نفس المادة والتي تكون في العادة مزودة بشرائط جلدية تصل الى مادون الركبتين •

لقد تميزت هذه الاحذية بأنواع مختلفة فهناك الاحذية البسيطة او العادية وهي من ألبسة القدم اليومية كنعل الجلد المشدود الى القدم بعدة اشرطة جلدية وهناك نوع من الاحذية السومرية المتميزة بكونها مدببة من الامام ومعقوفة الى الاعلى قليلا ويبدو كلكامش نفسه منتعلاً مثل هذا الحديدة و

ولقد تأثر العيلاميون بمثل هذه التقليعات فنجد ملكهم شوشيناك ينتعل . زوجاً من الاحذية ذات الاشرطة ويبدو اسفل الحذاء سميكا واصبح القدم "الكبيرة مارة في حلقة جلدية والنهل مشدود بأشرطة جلدية رئيسية ممتصلة . فيها اشرطة ثانوية مشدودة على القدم وتصل الى مافوق القدم بقليل •

ويبدو الملك الاكدي نرام ـ سن ينتعل صندلا مسطحا وهو قريب الشبه الى الصنادل المستخدمة حاليا ، ونعل صندل نرام ـ سن يبدو متصلا بأشرطة تمر بين اصابع القدم وتشد الى الرجل في اعلى كعبها واسفل عظم الكاحل .

استخدم سكان وادي الرافدين ايضا كعبا اضافيا اضيف الى النعسل الرئيسي المسطح ويتميز هؤلاء عن اليهود ذوى الاحذية المغلوقة على كل

وتبدو الاحذية البابلية باذخة مثل الاشورية وتميزت بالنوعيات الجيدة. منها للافراد من الطبقة الحاكمة والموسرين من سراة البابليين والاشوريين •

وتذكر النصوص المسمارية في بدايات العهد البابلي القديم كمية من الصوف الممشوط وجلد الخروف لصناعة زوج من الاحذية ويبدو ان بعض الخيوط المستخدمة في تطريز الحذاء الملكي البابلي كانت تعمل ملونة من الصوف او الكتان ، وكذلك يبدو ان بطانة الاحذية كانت من الكتان او الصوف، او كليهما معا ، وتذكر النصوص الصوف الممسوط وكمية من الكتان والجلد كرست لعمل صنادل ملكية ،

ولقد تميزت الاحذية الاشورية بكونها متنوعة ، وتوضيح الكتابات المسمارية جانبا من انواعها واساليب صناعتها اضافة الى مشاهدتنا لها في. المنحوتات العديدة والرسوم الجدارية الملونة .

ان الاحذية الاشورية كانت مستخدمة من قبل الطبقات الغنية بما في. ذلك الطبقة الحاكمة وبعض مراتب الجيش العليا ، ويبدو البعض من افراد الجيش حفاة الاقدام احيانا .

وثبدو الاحذية الاشورية متطورة ومزينة بعناصر زخرفية باذخة وتشد الاحذية الاشورية الى القدم بواسطة اشرطة تمرر بحلقات جلدية هذا اضافة الى الحلقة الجلدية التي تسمح بمسرور ابهام القدم ، والحلقة الاخسيرة تكون احيانا مزينة بقطعة من المعدن الثمين .

كذلك ابدع الحرفيون من الاشوريين والبابليين في تلسوين جلسود الاحذية وتزيينها بقطع معدنية ثمينة واحيانا تزيينها بقطع من الاحجار الكريمة وطرز هؤلاء الحرفيون مثل هذه الاحذية احيانا بخيوط مصنوعة منجلود الماعز المدبسوغ .

واستخدموا الاشرطة الملونة في تزيين العدة الحربية المصنوعة من النجلد

وخاصة الاحذية المستخدمة في الحروب والتي تتميز بكونها طويلة وتوضح الالوان المتبقية على البعض من المنحوتات الاشورية استخدام الجلود الملونة بألوان متعددة لصناعة مثل هذه الاحذية ومنها بشكل خاص اللونان الاحمر والازرق (الشكل ـ ١٠) .

وتوضح الكتابات المسمارية ان مكملات تزيينية للاحذية كانت توكل مهمتها الى الحرفيين المختصين بالحياكة والنساجة .

السى جانب الاحذية والصنادل عرف سكان وادي الهافديسن والاشوريون منهم بشكل خاص الحذاء الطويل العالي الذي يصل الى اسفل الركبتين وهو ما يعرف اليوم « بالبوتين » القصير الذي انتشر استخدامه من قبل الفرسان المحاربين من الاشوريين • كما عرف هؤلاء الفرسان التخاذ الجوارب التي تصل في طولها الى اعلى الساق وتشد اليه بشريط (شكل ـ ١٠) •



شكل ــ ١٠ نماذج من ملابس القدم العراقية القديمة

ان مثل هذه الاحذية في الحقيقة كانت تسهل عملية السير بسهولة وخاصة في المناطق الجبلية •

وظهرت تقليمة جديدة لدى الاشوريين في عهد الملك المشهور اشور بانيبال وذلك في صناعة الاحذية ذات النعل الرقيق وخاصة في الجانب الخلفي من القدم و يغطي الجلد الحذاء من خلف القدم و جانبيه الخلفيين ايضاو تمر الاشرطة التي تشد الحذاء الى القدم من ثقوب نفس الجلد و يجعل لها حلقات معدنية للتقوية و تشد على شكل عقدة على جانب القدم •

اما الحذاء الاشوري الاعتيادي فهو عبارة عن « صندل » يسمى باللغة الأكدية نعل Na'ul و يلفظ تقريبا بنفس التسمية العربية الحالية ويتميز بكونه ذا كعب رقيق •

وتتميز الاحذية الاشورية على عهد الملك الاشوري سنحاريب جد الملك الشوربانيبال بأنها كانت اقل دقة ورشاقة ومتانة مما كانت على عهد الملك آشوربانيبال على الرغم من كون العناصر المكملة والمزينة لها اكثر واغزر وخاصة الزينة المعمولة على شكل ورود والاشرطة المجملة للاحذية من الامام •

## الحلسي

وكانت الحلي وصناعتها من اولى الصناعات او الحرف التي عرفها الانسان وهي من القطع التي كانت ذات اهمية خاصة في حياته اليومية وهي ايضا واحدة من عناصر مظهره مثلها كمثل الملابس احيانا او مكملة لها وتشمل الحلي كل القطع التي اتخذ منها الانسان موضوعا لزينة مظهره سواء كانت مادتها من الحجارة او الصدف او المعدن وكانت هذه الانواع من قطع الحلي ذات مفاهيم متنوعة عند العراقيين القدماء فهي لا تقتصر على اتخاذها عنصرا من عناصر المظهر الخارجي الجمالي بل تعدى ذلك الى علاقاتها مع

مفاهيم فكرية متشعبة بما فيها تلك المتعلقة بالأبهة والمظهر اللامع والمضيء ووصل الاهتمام ببعض قطع الحلي الى حد الاعتقاد بأحتوائها على قدرات اسطورية تكون فاعلة من خلال البعض من مقتنيها دون غيرهم •

وهكذا كان الاشعاع الذي تتميز به هذه القطع والذي لا يمكن اختراقه سلاحا ضد عناصر الشر ومنها الاعداء وكان تأثير مثل هذه القطع على الاخرين مرتبطاً بشخص مالكها او حاملها دون غيره ٠

ومن المعروف ان الدراسات الخاصة بموضوع الحلي ترتكز على ركنين اساسيين اولهما المادة الاولية والثانية اساليب صناعتها وما يرتبط بذلك من المظاهر الفنية الحسية والتقنية العلمية ٠

لقد كانت انتاجات الصاغة من العراقيين القدماء لانواع من قطع الحلي المخصصة لتزيين الملابس وخاصة ملابس الملوك معروفة وذات شهرة متميزة منذ زمن السومريين فبالاضافة الى انتاج الخيوط من معدني الذهب والفضة والمستخدمة في تطريز بعض قطع الاقمشة والملابس الخاصة عرفت انتاجات اخرى على شكل ورود ونجوم ودوائر ونماذج لهيئات خاصة مربعة ومعينية وعلى شكل ازهار منها زهرة عباد الشمس وزهرة الربيع اللؤلؤية وعلى شكل ازهار منها زهرة عباد الشمس وزهرة الربيع اللؤلؤية و

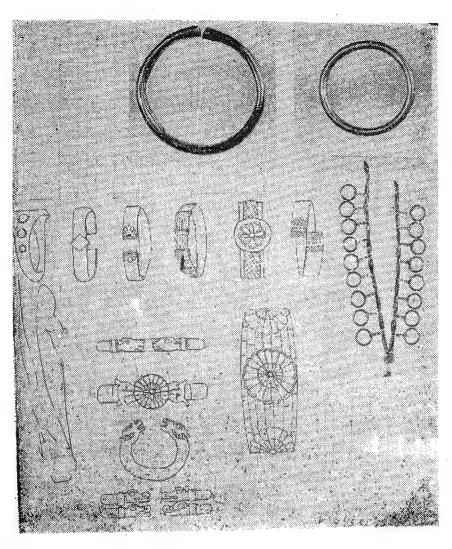
وكانت قطع من الحلي تدفن مع الموتى في قبورهم مع مدواد اخرى كالأواني والجرار واحيانا قطع من الصدف والقواقع واسنان بعض الحيوانات وقطع من الحجارة الناعمة السطوح، وكانت المدوادالاولية لزينة الموتى تختلف بطبيعة الحال مع مستوياتهم الاقتصادية والاجتماعية فتوجد صفائح رقيقة جدا من الذهب المثقوب الطرفين للتعليق على الجبهة وانواع من الاحجدار الثمينة تزين جيد ومعصمى المتوفى ،

ولقد كانت الاوصاف التي تنعت بها اشكال بعض قطع الحلي مشابهة لتلك المعروفة اليوم فمنها على شكل ثمر الرمان والتين والتفاح ، ومنها حتى على شكل مربع • كذلك توجد انواع اخرى على هيته الحيوانات ولكنها مصنوعة بصورة مصغرة وتستخدم في تشكيل دلايات واقسراط واساور وخواته •

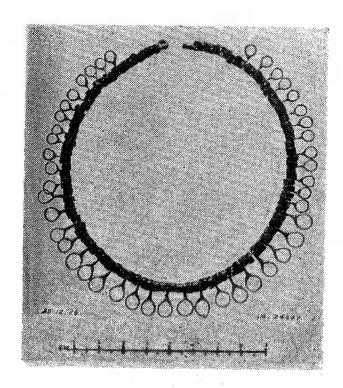
وكانت من الاشكال الاخرى للحلي العراقية القديمة صفائح صغيرة من الذهب تتخذ على شكل ورقات لانواع مختلفة من الاشجار واستخدمت مثل هذه في زينة رؤوس النساء واحيانا في تكوين بعض مفردات قلائدهن وكانت مثل هذه الورقات الذهبية تزين بخطوط بارزة ونقوش غائرة احيانا وتكون احيانا مطروقة ومن المعروف ان القلائد والاطواق كانت اكثر قطع الحلي شيوعا بين النساء ، وتعرف انواع عديدة منها تذكر في الكتابات المسمارية هذا اضافة الى العديد من النماذج التي تم العثور عليها في المقابر بشكل خاص وتتوفر نماذج اخرى تبدو واضحة على المنحوتات ( الاشكال ۱۲ ، ۱۲ ، وتتوفر نماذج اخرى تبدو واضحة على المنحوتات ( الاشكال ۱۲ ، ۱۲ )

ومن نماذج القلائد النسائية تلك المصنوعة من قطع من الحجارة الثمينة وقطع اخرى من الذهب منظومة بصورة متناسقة ومنسجمة توحي برفعة الذوق والحس بجمال الاشياء وتثمين الانواع النادرة من الاحجار مثلما هو الحال عندنا اليوم حيث تميز من انواع هذه الحجارة المستخدمة في قبور الموسرات من السومريات مثلا انواع اللازورد والعقيق بأنواعه وخاصة الاحمر ومانسميه اليوم بالسليماني الذي يتخالط فيه اللون الاسود الشائم مع قليل من الابيض •

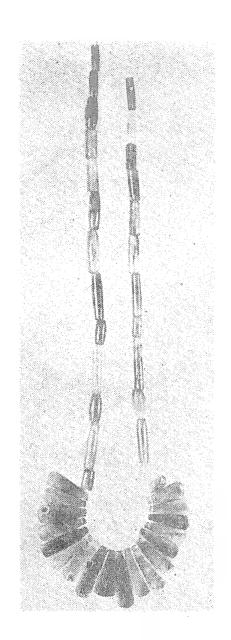
ويوصف مظهر المعبودة عشتار قبل ان تنزل الى عالم الاموات بأنها كانت تتزين بزوج من الاقراط وبقطع من الاساور وحجول تزين اعلى الكاحل.



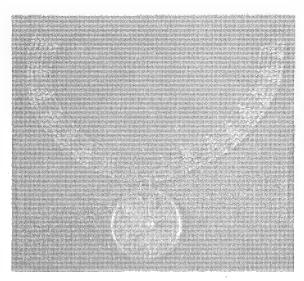
شكل ــ ١١ و ١٢ و ١٣ ١ ــ نماذج متنوعة من القلائد والاساور والاطواق المستخدمة في العراق القديم



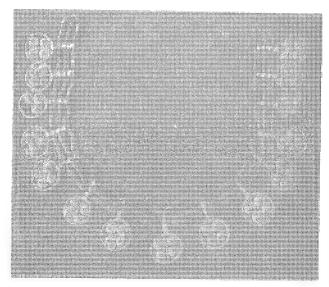
شكل ــ ١١ و ١٢ و ١٣ ٢ ــ نماذج متنوعة من حلي العراق القديم



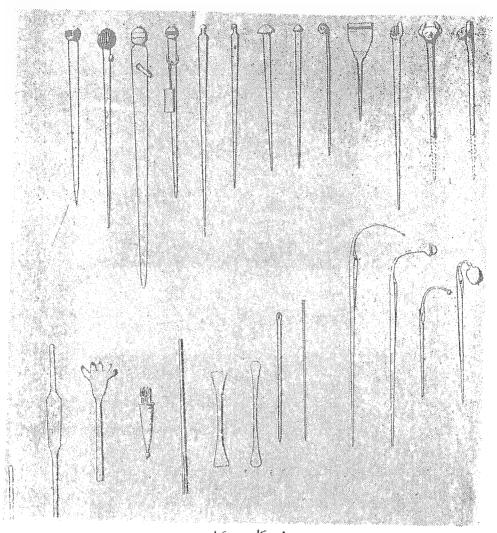
شكل ــ ا ا و ١٢ و ١٣ ٢ ـ نماذج من حلي المراق القديم



شكل - ١١ و ١٢ و ١٢ ٤ - نماذج من حلي العراق القديم

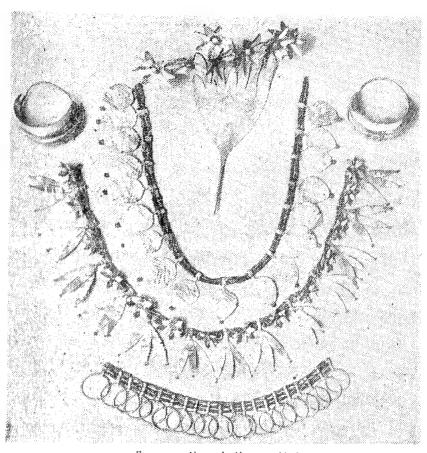


شكل ـ ١١ و ١٢ و ١٣ ٥ ـ نماذج من حلي العراق القديم



شكل - ١٤ نماذج من الدبابيس والقطع المعدنية الاخرى المستخدمة في زينة المظهر الخارجي في العراق القديم

والجدير بالملاحظة ان البعض من الرجال ومنهم الملوك والامراء كانــوا ايضا يتزينون بالقلائد والاقراط والاساور والمحابس، وتوضح لنا تفاصيل المنحوتات الآشورية نماذج متنوعة من كل منها.



نماذج من التحلي السومرية

الملابس والحلي عند اهل الحضر وعرب مرحلة ما قبل الاسلام

لقد كانت استمرارية العناصر الحضارية الاشورية والبابلية وأضحة لدى اللاحقين من التجمعات السكانية التي سكنت وادي الرافدين وتلك التي كانت قريبة منهم • ولقد تبنى اهل الحضر وقبلهم الاخمينيون والبارثيون عناصر ومواضيع فنية اشورية وبابلية واوصلوها الى الفترة الاسلامية وكان دور الساسانيين الذين حملوا عناصر فنية وحرفية نحو الغرب خلال توسعاتهم

السريعة مهماً واهم مايميز فنونهم آنذاله انها كانت تجمع العناصر الفنية للاقاليم التي هيمنوا عليها .

وهكذا كانت حضارتهم ممثلة لجانب من حلقات الوصل بين الحضارات السابقة وبين الحضارة الاسلامية ثم حضارة القرون الوسطى الاوربية فيما بعده وتعتمد دراسة الملابس والحلي عند اهل الحضر خاصة على المكتشف من اشكال المنحوتات والدمى وقطع النقد المصورة وتوضيح مفردات المظهر الخارجي للرجال والنساء وكذلك الحال بالنسبة لقطع الحلي استمرارية طبيعية لقطع الملابس المعروفة من الفترات السابقة وخاصة في الاقسام الشمالية من العراق وتلاحظ في تشابه الوحدات وطبيعة الالوان والمواد الاولية علاقة واضحة بالمناخ وطبيعة الظروف الاجتماعية والدينية ٠٠٠ الخ٠

والنوع الشائع في ملابس الرجال هو القميص الذي يصل السى دون الركبتين ويلبس فوق سروال يكون في العادة طويلا وفضفاضاً والتنوع في . شكل القطعتين الرئيسيتين من حيث المادة الاولية والوحدات الزخرفية ومايضاف من حلي كانت بطبيعة الحال تعتمد على المنزلة الاجتماعية والحالة الاقتصادية .

والملاحظ ان نوع القميص في الحضر كما هو الحال في تدمر كان يخيط من اقمشة متنوعة وكذلك الحال في بعض القمص التي كانت تحاك ، والبعض منها زين بشريطين يخاطان بشكل بارز ويكونان من قماش سميك ونفسس الشريطين كانا يزخرفان بوحدات هندسية ونباتية واحيانا بصور الالهة مكذلك جرت عادة تزيين السروال بشرائط مشابهة ومن الوان منسجمة مع الوان شرائط القميص .

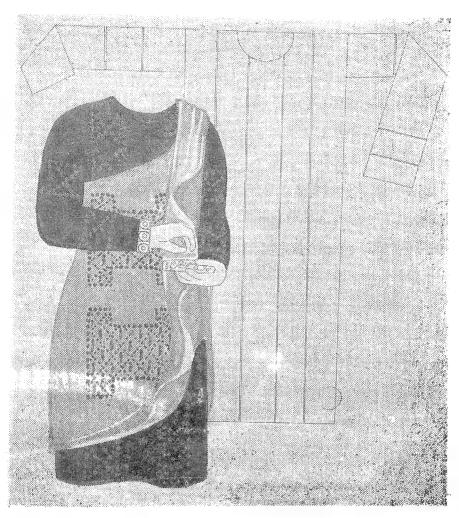
اما القميص فيكون في العادة ذا فتحة دائرية عند الرقبة وتكون اردانه طويلة وواسعة قليلا وفي الغالب تكون مزخرفة كما تبدو في المنحوتات الكثيرة وتكون في احيان نادرة خالية من اية زخارف •

ان لبس السروال كان ومايزال مألوفا في المناطق الشمالية من العسراق وشاع استخدامه عند اهل العضر بشكله الفضفاض الواسع ويشبه كثيرا السروال المعروف بين الأكراد ، واتخذه البعض مزخرفا وتنتهي حافاته مسن الاسفل احيانا بشرائط مثبتة ،

والملاحظ ان المظهر النموذجي للرجل من الحضر وكما يبدو من خلال النماذج المنحوتة التي تتميز بواقعيتها وقربها من الحقيقة يتكون من القميص والسروال والحزام الذي يكون احيانا على شكل الحياصة اضافة الى لباس القدم ويبدو الكهنة ورجال الدين عندهم حفاة الاقدام وعسراة السيقان ويكون ذلك في الاغلب لاسباب طقوسية ودينية (الاشكال ١٦، ١٧، ١٧،) .

والملاحظ ان اهل الحضر كانوا يتخذون انواعا من الاحزمة وكان الرجال اكثر استخداما لها قياسا بأستخدام النساء وكانت عبارة عن قطعة نسيج يسيطة عند عامة الناس وتبدو عريضة مزخرفة عند الاخرين الذين يشدونها الى وسط الجسم بمثبت من حلق معدنية او مزودة بقطع من الحجر الثمين وبعض الاحزمة تكون قريبة الشكل مما نعرفه بالحياصات وهي شائعة عندهم ولاسيما الفرسان و

عرف اهل الحضر والعرب الآخرون وصولاً الى مراحل الفتح الاسلامي القباء الذي يصل الى مادون الركبتين ويكون مزودا بأردان طويلة ويلبس عادة مع السروال و والقباء عند هؤلاء يكون بشابة الزبون العراقي وكان يطوى عند الوسط ويثبت على الجسم بحزام و وتبرز من نماذجه تلك الاحزمة المزينة للمظهر الخارجي للالهة والملوك من اهل الحضر وشاع لبسه بعد ذلك من قبل عرب الجزيرة كلها و



شكل - ١٦ نموذج من الملابس الحضرية



شکل - ۱۷ من ملابس الحضر



شسكل - ١٨ ازياء من الحشر

ولبست النساء الرداء الفضفاض الواسع الطويل ذا الطيات ، وفي معظم الاحوال خيط من قطعة واحدة واتخذ من اقمشة ذات الوان قوية وتكون اردان الرداء او القميص النسائي طويلة ، وفوق القميص الرئيسي لبست النسوة كذلك قميصا قصيرا آخر بدون اردان ،

والجدير بالملاحظة هنا اتخاذ النساء لغطاء الرأس الذي نسميه العباءة التي كانت معروفة ومألوفة عند الآشوريين • والنساء في الحضر كن يتزين بنماذج من غطاء الرأس والجسم بالعباءة بصورة يقرب مظهرهن مسن بعض النساء المعاصرات •

ولقد تم اكتشاف قطع من الملابس في مدينة دورا يروپس (الصالحية) الواقعة على نهر الفرات وامكن التعرف على نوعياتها والوائها وزخارفها والبعض من هذه الاقمشة وجد انها مصنوعة من القطن واخرى من الحرير ونماذج اخرى من الصوف •

وكانت من ملابس الرأس الشائعة الاخرى اضافة الى العباءة المقتصرة على النساء مانعرفه بالقبع او الطربوش ومن نماذجه الشكل المخروطي اضافة الى نماذج اخرى تعرف بالسدارة والاخيرة مصنوعة على الاغلب من قماش سميك ومطرز رمحلى احيانا بقطع من الحجر الثمين او بقطع من المعدن .

واتخذت بعض النساء عصابة لزينة الرأس تشبه العمامة وعليها كان يتم تثبيت قطع مضافة من الحلي والكلاليب المعدنية وقطع الحجر الثمين ٠

ومن قطع الحلي المألوفة الاقراط الهلالية والحلقية والاشكال الكروية اضافة الىانواع متنوعة تزين اعناق النساء وصدورهن ومنها الاطواق والمخانق والعقود والقلائد .

وعرف النوع الاول الرجال والنساء ومن نماذج الاطواق الموضحة على المنحوتات من الحضر خاصة قطع تعتبر فريدة من نوعها وتكون كبيرة

وعلى الاغلب ذات وزن معتبر وتكون من المعادن الثمينة المزينة بقطع من الاحجار الثمينة .

والمعروف ان الطوق كان في الاصل يعتبر نوعاً من الرموز الدالة على البذخ والجاه والابهة واتخذه الملوك من الرجال والنساء ، ولقد ذكره العراقيون مصنوعا من الذهب ، وكان يجرى تعظيم المتميزين من الافراد وبالاحرى تكريمهم به .

ولقد شاع استخدام الطوق والقلائد من قبل عرب الجزيرة اسلاما ومسيحيين ومما يذكر عن ابراهيم الخليل انه كان يضع عباءة حمراء اللسون وعلى رأسه عمامة مربوطة برباط من الجلد ونساؤه كن حاملات الاولاد على ظهورهن ولابسات الخلخال في الارجل والاساور في الابدي والاقراط في الآذان والبري في الأنوف وفي أعناقهن تلائد متنوعة •

وفي الحقيقة فأن شيوع استخدام القلائد بأنواعها كان وما يزال مألوفا عند عرب الجزيرة عموما رجالا ونساء • والمعروف ان صناعة الطوق هي غير صناعة العقد ففي الاول يكون قوامه حلقة من قطعة واحدة وفي حالة العقد يكون بتنضيد الحجر او قطع المعدن وغيره في سلك معدني او خيط ، ومن القلائد ماكان طويلا ويعرف بالمرسلة •

ومن انواع الاساور مانسميها محليا « بالملوي » وهي عبارة عن أسلاك من الفضة او الذهب تصنع مبرومة وتزين بها النساء زنودهن •

ومن انواع الحجارة الكريمة عرف الياقوت والعقيق والمرجـــان والودع والزمرد وانواع من اللاليء المختلفة الحجوم ومنها الدرر .

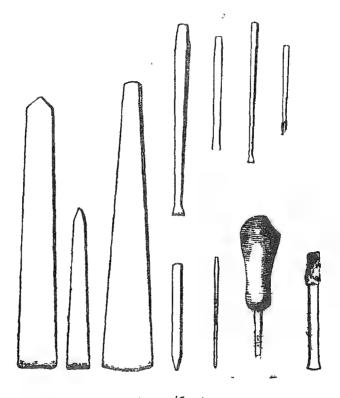
## لابمن لاكناني لالدُناكن ولالسخاط

استلزم فن البناء في العراق القديم مكملات رئيسية من اهمها الأثاث والفرش والسجاجيد والستائر • وكانت عمليات ومراحل تصنيعها وشيوع استخدامها مرتبطة مع الوضع الاقتصادي •

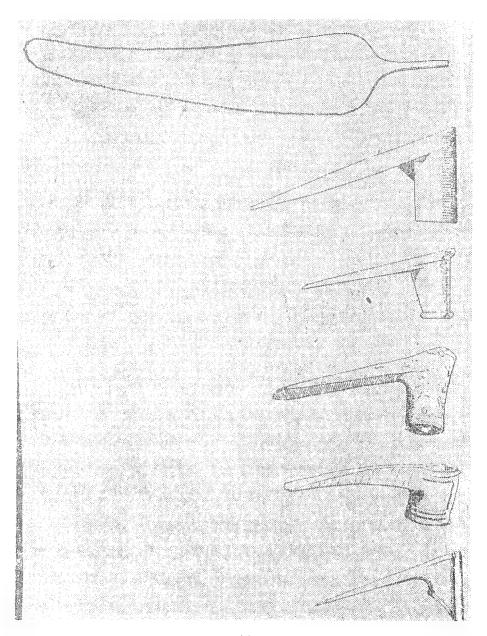
وكانت معظم مفردات الاثاث مصنوعة من الخشب والعاج وفي حالات ليست بالقليلة من المعدن ولكون الخشب والقماش وحتى العظم والعاج من المحواد السريعة التلف والأندثار فأن التنقيبات الآثارية لم توفق في عنور على نماذج منها ماعدا حالات نادرة وما يتوفر لدينا من وثائق عن الأثاث واشكالها وزخارفها واساليب تزيينها بالمعدن او العاج او القماش في الحقيقة معروف على المنحوتات الحجرية ومحفور شكله على الاختام اضافة الى مانعرفه من تفاصيل واسعة مكملة مما تحتويه الكتابات المسمارية ومن كافة مراحل تاريخ العراق القديم ومعروف على المقرية ومن كافة مراحل تاريخ العراق القديم والمعادية ومن كافة

وكان السومريون يشيرون الى المادة الاولية الرئيسية في صناعة الأثاث بكلمة كش ويسميها الاكديون ايسو • واشاروا الى المتخصص بصناعة الخشب بالنقار (naggaru) وهو عند السومريين (NAGAŔ)

وتشير الكلمة الى اول مرحلة تخضع لها مادة الخشب الى الصناعة و وتبدو في الكتابة المسمارية في مرحلتها الصورية الأولى عبارة عن عملية قريبة من عملية اجراء التثقيب في كتل مقطعة من الخشب ، هذا علما ان معظم الأثاث المصنوع في العراق كان يركب بطريقة الفجوة واللسان وكذلك توضح مصطلحات اخرى عديدة اساليب صناعة و تركيب قطع الخشب اضافة الى اسماء بعض الادوات المستخدمة والتي تبدو واضحة على المنحوتات او الاختام ومنها الفؤوس والبطات والمناشير والزوايا والمثاقب (الشكل ۱) و والمعروف عن انواع من



شكل ١ المرافيين القدماء نماذج من الادوات التي كانت من استخدامات العرافيين القدماء



شكل - ا فؤوس معدنية عراقية قديمة

الاشجار المألوفة الاستخدام في صناعة الاثاث كانت معروفة في العراق وانواع اخرى كانت تستورد خصيصا لذلك من جبال لبنان وتركيا ، ومن تلك الاشجار المذكورة في الكتابات المسمارية اشجار التين (تينو) والصفصاف (سارباتو) وانواع متعددة من اشجار التوت والحمضيات اضافة الى خشب الساج واشجار الصنوبر والسرو وانواع اخرى لم تشخص بعد رغم ورود ذكرها في الكتابات المسمارية ،

واضافة الى المتوفر من انواع هذه الاخشاب فقد كانت الحاجـة الى المزيد منه ولذلك استلزمت الضرورات استيراده لاستخدامات خاصه بالقصور والمعابد • وكانت عمليات جلب الأخشاب من مناطق سورية ولبنان ومناطق عيلام مألوفة منذ زمن السومريين ، ومن تفاصيل واحد من اساليب استيرادها ما يرد في نص مؤرخ من فترة حوالي ١٨٠٠ قبل الميلاد هو ما يلى:

« من شمشي أدد الى ولده يسمح أدد ١٠٠ وبخصوص اختاب السدر والعرعر فقد تم نقلها من « قطنا » ( وهي حاليا في سوبرم مدينة معروفة تقع قريبا من موقع مدينة ماري « تل الحزيري » • ارسلوا الى هذه المدينة ( مشيا ) ومعه رجال ثقات وذلك مرن اجل تجزئت الكمية الى ثلاثة : الثلث الاول يرسل الى ايكالانوم ( وهي مدينة تقع شرق نهر دجلة ) والثاني الى نينوى والثالث الى مدينة شباط ـ انليل ( مقر الملك الاشوري ) ولتسجل كل ارسالية على رقيم ترسله لي » • كذلك يرد في نص الرسالة التأكيد على وجوب نقل الكمية الأخيرة في مرحلتها النهائية على عربات •

ومن الجدير بالملاحظة هنا ان طبيعة الشكل المعماري لقطعة الاثاث ترتبط، كما في الشكل المعماري للبناء ، بطبيعة المواد الاولية المتوفرة والممكن توفرها حيث عرف النجار العراقي تلبيس القطع الخشبية الرئيسية بقطع من العاج والاحجار الكريمة والمعادن اضافة الى الفرش الملونة لمقاعد البعض من قطع الاثاث • وكانت انواع من الاقشمة المزخرفة تستخدم لزينة واكمال قطع الأثاث هذه والتي تبدو انها كانت ذات اثمان غاليسة وكانت عادة تصليح الأثاث المزود بالقماش « الدوشمة » معروفة •

وهكذا نفهم الأختلاف في مستوى التأثيث المنزلي الذي يختلف بطبيعة الحال • والبيت الاعتيادي البسيط في العراق القديم كان يحتوي على مقاعد هي عبارة عن اكتاف من اللبن وحتى الطين وتكون عبارة عن دكاك او مقاعد حائطية اضافة الى مقاعد على الارض من الحصير والبسط •

وكان استخدام الديوان majaltu والفرش ershu مزدوجا للجلوس وللنوم ويمكن صلىناعتها من الخشل او ملى اللبن المزود بفرش منسوج ويكون عند الاغنياء مزينا وملبسا بقطع وصفائح المعدن او مزينا بتراكيب ومنحوتات ووحدات زخرفية او قطع من الاقمشة •

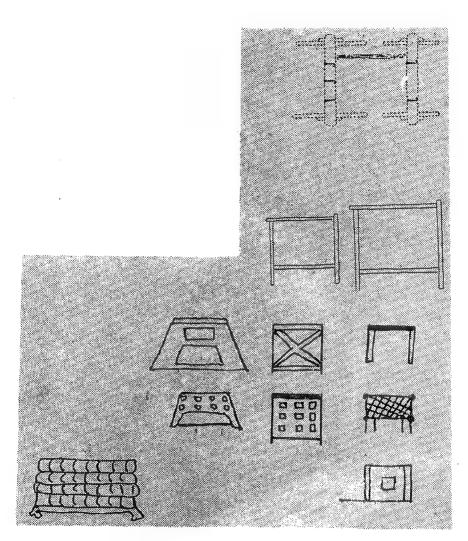
وترد تفاصيل بعض اثاث ومحتويات بيت جديد من فترة النصيف الاول من الالف الثاني قبل الميلاد ما يوضح المستوى الاجتماعي والاقتصادي لعائلة موسرة ، كما يلي:

٨٤ غراما من الذهب لعمل قرطين ٠٠٠
 ثمانية غرامات من الذهب لعمل عقد للجيد
 سواران من الفضة بزنة ٣٣ شقلا ( الشقل الواحد = ٤٨ غم )
 اربعة محابس من الفضة تزن جميعها ٣٣ شقلا
 عشرة ثياب وغشرون فوطة او ( ايشارب )
 قباء مع دلايتين ٠٠٠
 حزام من الجلد

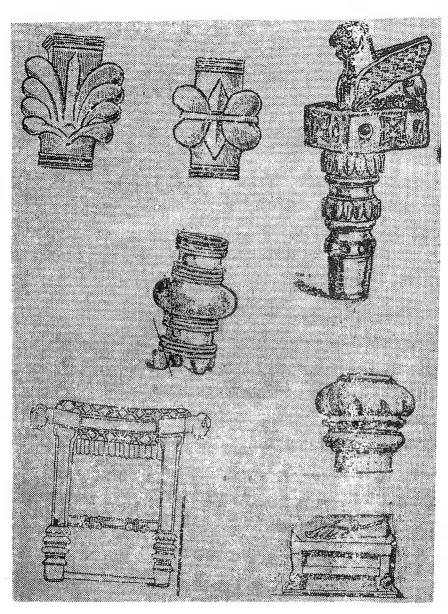
صندوق صغير ( قوطية ) من الخشب مزينة مع مغازل لاشتغال الصوف •

وفي قائمة اخرى تتضمن ما يزيد على الف وستمائة موضوع يرد ذكر مادة الخشب ، حيث وردت تفاصيل استخدام الخشسب في تسقيف البيوت وفي صناعة الابواب والاثاث ومنها السرر المعدة للنوم والكراسي والطاولات والاواني الخشبية وحتى بعض عدة الخيول وبعض العدة الخاصة باقامة الطقوس الدينية وحتى الموازين الخشبية ٠٠٠ الخ ٠

ومن قطع الاثاث الشائعة الاستخدام من قبل العراقيين القدماء وبشكل خاص عند السومريين الكراسي، Kussû ، وكانت على انواع ، منها نوع بدون عرى وهو الاكثر شميوعا ومنها المزودة بمستند خلفي . ( الشكل - ٢ ) ويبدو واضحا انها كانت مصنوعة في بداية الامر من القصب



شــکل ــ ۲ کراسي بدون مساند ، سومرية وبابلية



شکل ۔ ۲ قطع اثاث اشوریة واجزاء من قواعد قطع اخری مصنوعة من الخشب والبرنز

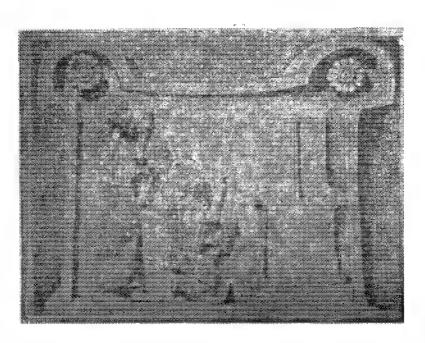
كما في نماذجها العديدة التي ظهرت في مشاهد الاختام الاسطوانية والمنحوتات البارزة وتبدو نماذج اخرى مصنوعة من الخشب وتذكر الكتابات المسمارية السومرية صناعة البعض من النماذج الخاصة من المعدن او المزين بقطع من المعدن .

وعلينا ان نشيد بمهارة الحرفيين العراقيين القدماء وقابلياتهم للخلق والابداع في انتاج نماذج من قطع الاثاث التي تعتبر قطعا فنية ذات اهمية كبيرة تشير الى تطور الجانب الفني الى جانب التطور التقنى الكبير •

والملاحظ ان النجارين البابليين والآشوريين خاصية ادركوا خلال نجاربهم العربقة وخاصة في انتاج قطع الأثاث للقصور والمعابد معامل تقلص الأخشاب والشقوق والاعوجاجات ومواسم قطع الخشب وانواعه وميزاتيه ومصادره ٠

وما يعلق من اهمية على قطع الاخشاب المشغولة بصورة جيدة كان لا يقل في اهميته عن المعادن الثمينة وكانت تذكر كجزيات وغنائم يصفها الملوك مع تفصيل زخارفها ووصف البعض منها بكونها مصنوعة من العاج الموشى بالذهب .

والجدير بالملاحظة هنا ان الكرسي بالذات يعتبر رمزا للسلطة والحكم وكان يوضع فوق بعض نماذجه رموز الالهة حيث يبدو الملك يتسلم السلطة ورموز الحكم منه (الشكل ٣٠٠ من المبحث السابق ، والشكل ٣٠٠) ومن المعروف ان صناعات العاج كانت معروفة على نظاق واسع عند الاشوريين وكان استخدامها الاساس لتكوين اجزاء مهمة من قطع الاثاث عندهم .



شــکل ــ ۳

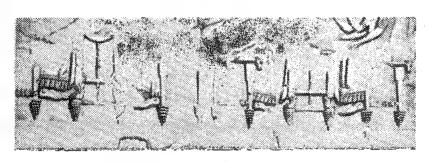
وكانت بعض القطع من العاج تكون المواد الاولية الكاملة لبعض قطع الاثاث وتستخدم كذلك في زينة قطع اخرى منه كالاسرة وجنبات المقاعد والكراسي اضافة الى صناعة صناديق لحفظ مواد الزينة واخرى لحفظ المجوهرات (الشكل ـ ٤) ٠

ومن مظاهر الزينة الخارجية للبابليين والآشوريين خاصة والحكام من

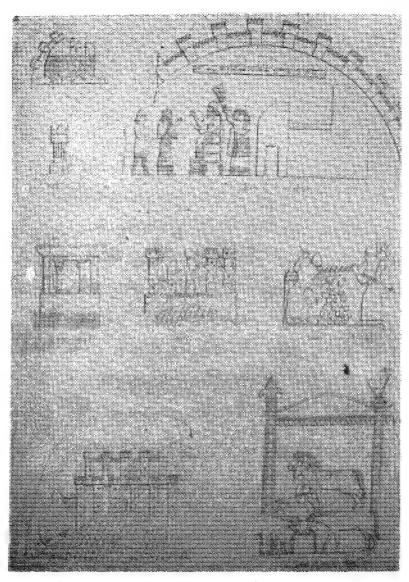


شكل - ٤ نموذج من قطع العاج الآشوري المستخدم لزينة الاثاث

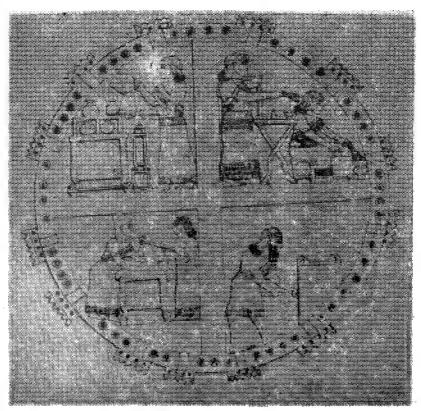
السومريين والأكديين عرفت منسوجات الفرش ونسيج الكراسي والمظلات الملكية الآشورية اضافة الى قطع السجاد او الزوالي (الاشكال • ، ، ، ، )



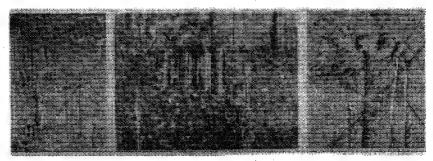
الاشكال ـ ٥ و ٦ و ٧ نماذج من قطع الاثاث البابلي والآشوري



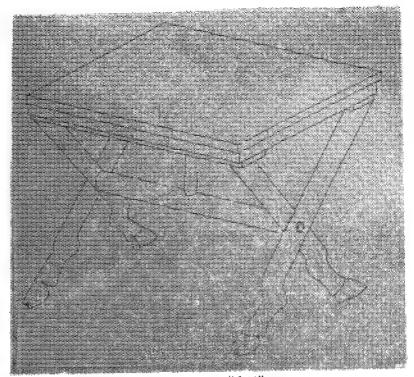
الاشكال ــ ٥ و ٦ و ٧ نماذج من قطع الاثاث البابلي والآشوري



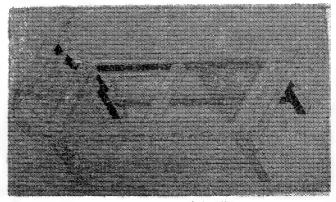
الاشكال ــ ه و ٦ و ٧ نماذج من قطع الاثاث اليابلي والآشوري



الاشكال ـ ه و ٦ و ٧ نماذج من قطع الاثاث البابلي والآشوري



الاشكال - ه و 7 و 9 نماذج من قطع الاثاث البابلي والآشوري



الاشكال ــ ه و ٦ و ٧ نماذج من قطع الاثاث البابلي والآشــوري



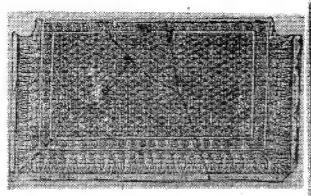
الاشكال ـ ■ ٦ و ٧ نماذج من قطع الاثاث البابلي والآشوري

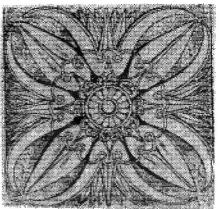
وتذكر المنسوجات المغطية والمزينة للكراسي التي كانت مزينة بحبال وشرائط واهداب وتذكر اغطية الفرش الخاصة بالالهة والملوك التي كانت مزينة بقطع من الذهب، اضافة الى الصبغات اللونية التي تستخدم في عمل تزيينات على شكل اوراد على الفرش واستخدم معدن الفضة ايضا في عمل الزينات الخاصة بفرش الملوك عند الآشوريين خاصة .

لقد عرف الاشوريون والبابليون ايضا صناعة السجاد والزوالي وعلى نطاق واسع وتشهد مفردات في اللغة على ذلك اضافة الى العثور على نماذج منحوتة تعتبر شواهد واضحة على ذلك • هذا اضافة الى سروج الخيول التي تعتبر بحد ذاتها قطعا فنية فريدة في وحداتها الزخرفية وفي اسلوب صناعتها (الشكل ٨) •

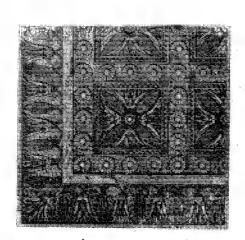


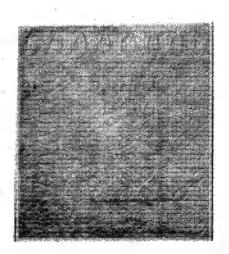
شكل - ٨ نموذج من السروج الأشورية المرخرفة



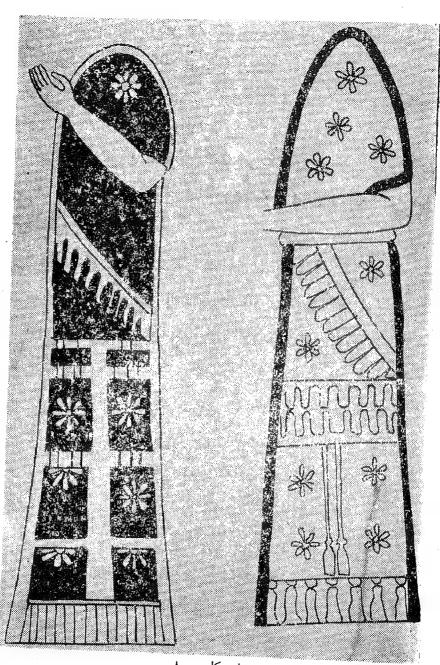


شکل ۔ ۸





شــكل ــ ٨ نماذج من نقوش السـجاد الآشوري



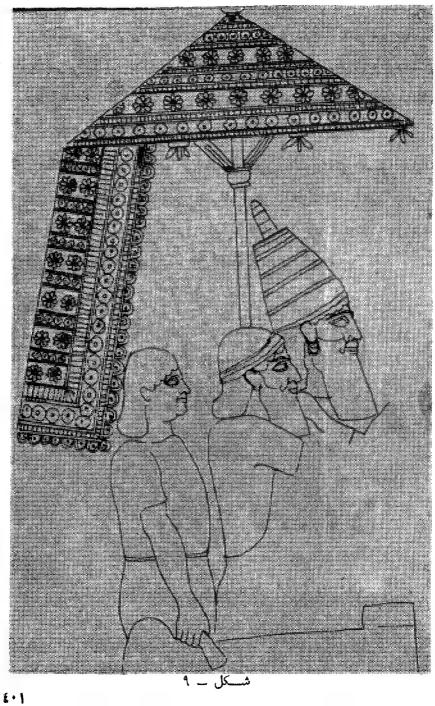
شــكل ــ ٨ ٢ ــ نماذج من الزخرفة الآشــورية

ومن المفردات المزينة لمثل هذه السجاجيد ازهار الربيع اللؤلؤية التي كانت مألوفة ايضا على الملابس وفي البناء من الطابوق المزجج عند الاشوريين خاصة • كذلك موضوع زهرات اللوتس واشكال زهرات عباد الشمس •

وعرفت الخيول الملكية التي كانت مزينة بدورها بقطع مزخرفة من النسيج السميك الشبيه بمظهر السجاجيد الصغيرة وتبدو بوضوح مزينة النهايات بأهداب معقودة •

كذلك تم العثور على نموذج اخر لسجادة يزيد طولها على المترين ومن نفس المدينة « خرسباد » وهي مزينة بعدة وحدات زخرفية من بينها زهرة اللوتس •

وتيسر لنا منحوتات حجرية اخرى سجاجيد صفيرة استخدمت كسروج لركوب الخيول وتبدو وهي مزينة بوحدات زخرفية دقيقة معظمها تتميز بكولها هندسية متشابهة ومكررة وتنتهي هذه السجاجيد من الطرفين بهدب معقود ، مثل هذه الطريقة هي المألوفة في صناعتها كما هو واضح منذ الأهتداء اليها لأول مرة وحتى اليوم .



والجدير بالذكران صناعة السجاد واساليب نسجه كانت معروفة منذ حدود حوالي الالف الاول قبل الميلاد • ولقد اشاد الاغريق والرومان بصناعة السجاد العراقي القديم وذكروا اساليب إستخدام الخيوط ذات الالوان عندهم وعرفوها بالسجاجيد البابلية •

وذكرت الاخيرة فيما بعد في فترات القرون الاولى التي تسبق التاريخ الميلادي وكيف انها كانت تزين جدران قصور الملوك البسابليين وانها استخدمت آنذاك بزينتها لقصور ملوك الممالك المجاورة ومنها سوسسة عاصمة العيلاميين في الشرق ومدينة القدس العربية في فلسطين .

### مصادر الفصل الثالث

- قوُاد سفى ومحمد علي مصطفى : الحضر ، مدينة الشمس ، بغداد ، مطبعة رمزى ١٩٧٤ ،
- د . عبد العزيز حميد . د . صلاح العبيدي . د . احمدقاسم الفنونالزخرفية السلامية . بغداد ١٩٨٢
- مارتن ليڤي: الكيمياء والتكنولوجيا الكيميائية في واديالرافدين. ترجمةوتعليق وتقديم د . محمود فياض المياحي ، د . جواد سلمان البدري . د . جليل كمال الدين . بغداد . منشورات وزارة الاعلام بسلسلة الكتب المترجمة (٨٦) . ١٩٨٠ .
- د . وليد الجادر وضياء العزاوي . الملابس والحلي عند الاشوريين . بغداد مطبوعات وزارة الاعلام ... ١٩٧٠
- د . وليد الجادر . الحرف والصناعات اليدوية في العصر الاشوري المتأخسر مطبعة الاديب البغدادية . ١٩٧٢ .
- د . وليد الجادر ، الازياء الشعبية في العراق . دار الرشيد (السلسلة الفولكلورية ١٧) بغداد ١٩٧٩ .
- Bottéro, J. In: Dictionnaire Archéologique Des Techniques. vol. I. Paris. 1903.
- Delaporte, L. Inventaire des tablettes de Tello. IV Paris. 1912. V. Paris. 1921.
- Dhorme, E. Les Religions de Babylone et d'Assyrie. Paris. Press. Universitaire de France. 1945.

- Jacobsen, S. Lioyd. In: Sennacherb's aqueduct at Jerwan. Chicago. 1935.
- Kramer, S. N. The Sumerians. Chicago. 1963.
- McCarthy, Jane, A. A History Of The Folding chair (2600 B.C. 1900 A.D.). Related To User Lifestyles And Needs. A Thesis Of Master Of Art. Cornell University. 1975.
- Mallowan, M. and G. Herrmann. Ivories From Nimrud. Fas. III: Furniture From S.W.7. Fort Shalmaneser. Aberdeen University Press IRAQ, vol. XXI.
- Thompson, C. A Dictionary Of Assyrian Chemistry And Geology. Oxford, 1936.
- Parrot, A. Les Réprésentations de l'arbre sacré sur les monuments de Mésopotamie et d'Elam. Paris. 1937.
- Perrot et Chipiez. Histoire de l'Art dans l'antiquité. vol. II. Paris 1884.
- Pritchard, J. B. Ancient Near Eastren Texts. 2e edit. Princeton. 1955.
- Salonen, A. Die Möbel der alten Mesopotamien. Helsinki. 1951.
- Spycket, Agnès. Les Statues de Culte dans les textes Mésopotamiens. Des Origines A la Ier Dynastie de Babylone. Paris. 1968.

# الفضلالشاش (الموكسيعي الموكسيعي

د ۔ صبحی *نور رشید* باحث آثادی ۔ بغداد

في تاريخ البحث

ان الاثار التي خلفتها اقوام العراق القديم قد بدأت تظهر الى النور بعد ان بدأت معاول الحفارين بالحفر والكشف عنها منذ اواسط القرن الماضي و وبعد نشر وعرض هذه الاثار في بعض الدول الاجنبية ، بدأ البعض من الباحثين بالانصراف الى دراسة الاثار الموسيقية للعراق القديم والكتابة حولها وهكذا بدأت تظهر منذ سنة ١٨٦٤ ولحد الآن الكتب والمقالات العديدة وباللغات المختلفة حول موضوع الموسيقي في العراق القديم باعتباره جانبامن التراث الحضاري الزاخر لبلاد وادي الرافدين ومن الطبيعي أن دراسة التراث الموسيقي تطورت واتسعت مع أزدياد المخلفات الأثرية التي كشفت عنها أعمال التنقيب المختلفة ومع التطور الذي أصاب الدراسات الآثاريسة واللغوية القديمة بشكل عام و

في مصادر المعلومات

ان دراسة الموسيقى باعتبارها وجها من اوجه حضارة العراق القديم

ترتبط كل الارتباط بنتائج التنقيبات الاثرية والدراسات المتعلقة بهسا وبالكتابات المسمارية ذات العلاقة وفي ضوء هذا تمكن الباحثون من تتبع مراحل تاريخ الحضارة الموسيقية واعطاء صورة جيدة عنها معتمدين في ذلك على ما يلى:

### ١ \_ الالات الموسيقية الاصلية

ان التنقيبات التي جرت في المدن الاثرية المشهورة مثل اور وكيش ونمرود قد اظهرت للنور بعضا من الآلات الوترية والايقاعية المصوتة بذاتها والتيقد استخدمت من قبل السومريين والاشوريين، وفي مقدمة هذه الآلات الموسيقية الاصلية هي الكنارة الذهبية المعروضة في المتحف العراقي والقيثارة الفضية المعروضة في المتحف البريطاني والصنوج اليدوية المعروضة في المتحف البريطاني ( ٢٢ / ٣٩ ، لوح ٢١ ) مع الاخذ بنظر الاعتبار ان طبيعة المواد التي تصنع منها الآلة الموسيقية كالخشب والجلد والقصب والمعادن وهي مواد سريعة التلف والتهري والتأكسد قد سيبت اندثار معظم الالآت الموسيقية ،

### ٣ \_ مشاهد الالات الموسيقية

ان الاثار المختلفة من اختام ومنحوتات حجرية ودمى طينية وعاجيات وتماثيل ورسوم جدارية ونقوش على الاواني الفخارية قد حملت الينا رسوما للالات والحياة الموسيقية لسكان العراق القدامى على مر العصور القديمة حيث عرفتنا هذه الاثار بجميع انواع الالات الموسيقية الوترية والايقاعية والهوائية والمصوتة بذاتها ، وعرفتنا هذه الآثار كذلك بالانجازات الفنية والتقنية التي ابتكرها سكان العراق القدامى فيما يخص الالات الوتريسة مثل المفاتيح ( الملاوي ) والجسر او الغزالة والفتحات الصوتية ( الشمسية ) وعرفتنا هذه الاثار بنوعية الاداء الموسيقي المنفرد والثنائي والجماعي ،

الرجالي والنسائي والمشـــترك كذلك عرفتنا هــذه الاثار بالمناســبات التي استخدمت فيها الموسيقى في المعبد وفي الحرب والقتال وفي مناسبات الانتصار والاعياد والالعاب الرياضية اضافة الى المناسبات الفردية .

### ٣ - النصوص السمارية

لقد احتوت عدة نصوص مسمارية مختلفة على اسماء كثيرة للالات الموسيقية الوترية والايقاعية والهوائية التي استعملها سكان العراق القدامى وتضمنت النصوص المسمارية كذلك اسماء اصناف الموسيقيين والمناسبات التي استعملت فيها الموسيقى ومعلومات عن اسماء الاوتار ونصب او تسوية (دوزان) الالة الوترية والسلم الموسيقي وتمارين للعزف على العود والدف وانواع الفرق الموسيقية ونصوص الاغاني والتراتيل والتواشيح التي تغنى وتعزف في المناسبات والاوقات المختلفة ٠

# الموسيقي والغناء نظريا وعمليا

ان موسيقى الشرق القديم ومنها بلاد وادي الرافدين لا يعتبرها الباحثون الاوربيون فنا بكل معنى الكلمة لان الموسيقى فيها كانت دينية مسخرة لخدمة الالهة وعبادتها وقيام الموسيقى والغناء بدور الناقل لتضرع ودعاء الناس الى آلهتهم لهذا كانت الالات الموسيقية آنذاك جزءاً من الاثاث الدينى •

لقد رافقت الموسيقى سكان العراق القدامى من المهد الى اللحد حيث ، يعايشها الانسان يوميا في الطقوس والشعائر الدينية في المعبد ، في الفلاحة والعمل وفي الاعياد المختلفة مثل عيد رأس السنة والزواج المقدس وفي المعارك والحروب وفي الاحتفال بالانتصار على الاعداء وفي بناء وتدشين المعابد وفي دفن الموتى اضافة الى البيت والمدرسة والقصر الملكى ، ان دور الموسيقى

والغناء في الشعائر والطقوس الدينية قد حدد بصورة دقيقة لدرجة انه قد وضع دليل لهذا الغرض يوضح موعد او زمن الاغنية الفلانية من النهار .

لا يعرف في الوقت الحاضر اي شاهد اثري يشير الى وجود موسيقى الآلات في العراق القديم بل انها كانت موسيقى غنائية صاحبت فيها الآلـة الموسيقية التراتيل والغناء الديني •

ولكن من الجائز ان تكون هناك مقدمة موسيقية للالات او خاتمسة او مداخلة موسيقية ما بين مقاطع الاغنية والالحان الغنائية التي تعزف بواسطة الالات الموسيقية كانت تحفظ بطريقة السماع والتناقل من جيل لآخر لعدم وجود النوطة الموسيقية .

ان الرأي الذي يقول ان قصة الخليقة البابلية كانت تغنى باستخدام نوطة موسيقية لايزال رأيا يناقض موقف عالم الكتابات المسمارية لاندزبركر الذي يرى بان عدم وجود نوطة موسيقية قدد ادى الى ضياع الالحان القديمة الى الابد والتي وضعها وغناها سكان العراق القدامى عبر العصور المختلفة .

وكاصطلاح عام للغناء والعزف استعملت كلمة زمارو (Zamaru) أو بالتشديد زّمارو (Zammaru) واستعملت للموسيقى الفرحة اصطلاحات كثيرة تختلف عن تلك التي وضعت للموسيقى الحزينة .

ان الاغاني والتراتيل التي تصاحبها الموسيقى كانت تعرف اما بواسطة اسماء الالات الموسيقية وهذا يعني تحديد الالة التي ترافق الاغنية او بواسطة تعابير تدخل في تركيبها كلمة شير ومعناها اغنية .

واضافة الى ما تقدم كانت هناك نصوص مسمارية مقسمة الى فقرات او اجزاء صغيرة تشير الى الاختلاف في الاداء الموسيقي ومن المحتمل ان تشير

هذه الفقرات الي نوع الغناء هل هو غناء فردي او ثنائي او جماعي وهل هو بمصاحبة آلة موسسيقية او بدون آلة • هـذا ومن الجائز ان تشدير كلمة (كيشكيكال) الى مايقابل عندنا في الاغنية كلمة (دور) •

كان الاداء الموسيقي في بلاد وادي الرافدين محددا وله ضوابط معينة على غرار الطقوس والشعائر الدينية فالقسم الغنائي والقسم الذي يتضمن مصاحبة آلية فقط ، كان يماشي وينسجم مع مسار الطقوس بحيث تتناوب الموسيقى قليلا او كثيرا حسب المقتضيات • وكان الغناء يؤدى من قبل مغن واحد او عدد من المغنين او من قبل مجموعة واحدة او عدة مجاميع ويتناوب الغناء المنفرد احيانا مع غناء الفرقة اوالمجموعة بهيئة حوار غنائي بين الطرفين والمغني المناء المنفرد احيانا مع غناء الفرقة اوالمجموعة بهيئة حوار غنائي بين الطرفين

و (فرقة الانشاد) كانت موجودة في قصر الملك الاشادري شيلمنصر الثالث ( ١٩٥٨ - ١٨٥ ق ٠ م) وهي مؤلفة من الرجال فقط ٠ ومن المعروف ، ان جميع المتعبدين كانوا يؤدون ( الدور ) مع المغني او فرقة الانشاد ٠ والغناء كان يتم بمصاحبة الالة الموسيقية او بدونها علما بان لاستعمال الالة الموسيقية ضوابط تتوقف على نوعية الطقوس وكثيرا ما كانت الة موسيقية واحدة تستمر في المرافقة لكامل المقطوعة ٠ ففي المناحات والمرثيات واغاني الحزن مثلا كان يقتصر على استعمال الطبل فقط ٠ هذا وتشير الاثار السومرية وغيرها الى ان الغناء والرقص كان يصاحب بتصفيق الايدي من قبل المرافقين والمستمعين اضافة الى استعمال الالات الوترية والايقاعية كما جاء ذلك منحوتا ومنقوشا على الاختام والمنحوتات ٠

في العصور التي سبقت معرفة الانسان بالكتابة والتي شغلت القنسم الاعظم من حياة الانسانية لا يمكن ان نعرف شيئا اكيدا عن الغناء في العراق القديم من حيث النصوص اللغوية والالحان بسبب عدم وجود الكتابسة والتدوين الموسيقي لذا فقد ضاع منا الى الابد كنز الغناء العراقي القديم

لهذه العصور الطويلة واختلف الامر تماما في العصور التاريخية حيث جاءت منها النصوص المسمارية التي تحمل الاغاني والتراتيل والمعلومات الفنية التي ساعدت على وضع تصور للغناء في العراق القديم .

ان النصوص المسمارية للتراث الفنائي في العراق القديم تضم حسب رأي هارتمان مجموعتين كبيرتين اذا ما صنفت هذه النصوص طبقا لاعتبارات موسيقية ، والمجموعتان الكبيرتان هما :

- ١ ـ الاغاني والتراتيل الدينية في مدح الالهة والملوك ٠
  - ٢ ـ المناحات والمراثى الغنائية •

هذا وقد قسمت الآنسة هارتمان النصوص الخاصة بالاغاني الى (٤) انواع تتميز بما يلى:

- ١ ـ تكرار عجز البيت الاول وفي جميع القصيدة
  - ٢ ـ تكرار بيت من الشعر او مجموعة ابيات ٠
- ٣ \_ تكرار مقطع شعري في عدة اماكن من القصيدة •
- ٤ ـ تكرار مجموعة من الابيات وفي هذا النوع يعاد وصف احد مواضيع القصيدة مرتين او اكثر •

والراجح على رأي هارتمان أن هناك علاقة ما بين التكرار الوارد في الانواع الاربعة المذكورة من القصيد الغنائي وبين مبدأ موسيقى عند اداء النص الشعري •

لقد اثبت الدراسات ان السومريين قد اتبعوا طريقة معينة في تمييز انواع النصوص الغنائية ، وذلك بوضع مصطلح معين في نهايسة النص ، وغالبا مايكون هذا المصطلح موسيقيا كأن يدل على آلة موسسيقية او لحن (مقام) تؤدى بموجبه الاغنية .

اما المناحات والمرائي الغنائية فهي تمتاز بعدم احتوائها على مصطلح سوسيقي يبين النوع الغنائي او الالة الموسيقية المصاحبة ، ان البعض من هذه النصوص قد ورد بلغة النساء (Emesal) وهذا يشير صراحة الى انها كانت تؤدى من قبل الكاهنات الموسيقيات اللواتي يمكن مقارنتهن الى حد ما بالعدادات او (النايحات) ،

ان الاهتمام بالمغنين والغناء في العراق القديسم يتفسح من الامثلة السومرية التالية: (لاتبعد المغني المبتديء ، اذا كان يجيد الاداء) و (اذا حفظ المغني اغنية واحدة ولكنه يجيد اداءها فهو مغن معن بحق) و (المغنسي «الموسيقي » الجيد هو الذي يعرف كيف يوزن آلته ويدعها ترن عاليا وما عدا ذلك فهو مغن «موسيقي » فاشل ) ٠

ويتضح الاهتمام بالغناء من افتخار الملك السومري شولكي بانه كان يجيد العزف والغناء وكذلك من فهارس الاغاني التي وضعها سكان العراق القدامى •

ففي مدينة آشور عثر على لوح طيني يتضمن فهرسا للاغاني الاشورية وهو يمتاز باحتوائه على المصطلحات التي تحدد نوع السلم او (المقام) الذي يجب ان تؤدى بموجبه الاغنية كما انه يحتوي على عناوين لاغاني الحسب والشمال والرعاة •

ان فهسرس الاغاني هذا موجود في متحلف برلين وهلو يحتوي على المصطلحات التالية:

السطر ٤٥ ٣٣ اغنية حب في سلم او مقام ايشارتو اكدي السطر ٤٦ ١٧ اغنية حب في سلم او مقام كيتمو السطر ٤٧ ٤٠ اغنية حب في سلم او مقام امبوبو

السطر ٤٨ ٤ اغاني حب في سلم او مقام بيتو السطر ٥٩ اغنية حب في سلم او مقام نيد كابلي السطر ٥٠ اغنية حب في سلم او مقام نيش كاباري السطر ٥١ اغنية حب في سلم او مقام قابليتو السطر ٥٦ (مجموع ٥٠٠ اغاني حب) اكديمة

ومن دراسة هذا النص ظهر ان المصطلحات الموسيقية الاكدية (ايشارتو، امبوبو، بيتو، نيد كابلي، نيش كاباري، قابليتو) كانت تطلق على الابعاد الموسيقية للقيثارة وعلى وصف الاغنية اي انه اذا ما اريد عزف اغنية من سلم او مقام ايشارتو يجب ان تكون القيثارة منصوبة على نفس هذا السلم اي ايشارتو وهكذا السلم اي ايشارتو وهكذا السلم اي ايشارتو وهكذا

ونفس هذه المصطلحات نجدها في النص المسماري الذي عثر عليه في اور المرقم ( ٥٠ / ٣٠٠٠ ) الموجود في المتحف البريطاني والذي سنعالجه فيما بعد ٠

ويشير احد النصوص المسمارية الى تعدد العازفين وتبديل الالات الموسيقية ، ففي بداية بعض الطقوس الدينية تبدأ بالعزف اولا المجموعة الاولى المؤلفة من الالات الموسيقية التالية:

وتريسة	<b>ئا</b> آ	algar	الگار
ايقاعيــــة	<b>U</b> T	ùb	اوب
ايقاعيــة	<b>U</b> T	lilis	ليليس
ايقاعيــة	<b>آ</b> لة	tigi	تيگي
وتريسة	TIT .	balag	<b>もみ</b> ん

وفي اثناء تقديم القربان او التضحيه تعزف الالات التالية :

ايقاعيــة	آلة	tigi	تيگ <b>ي</b>
ايقاعيــة	<b>آلة</b>	ùb	اوب
ابقاعـــة	<b>ت</b> لة	álá.	TY

وفي الختام تشارك المجموعة الثالثة من الالات الموسيقية المؤلفسة

وتريسة	<b>J</b> T	gùdi	گودي
وتريسة	الة	algar	الگار
وتريسة	<b>ال</b> ة	zàmi	زامي

وهذا يشير الى ان الالات الموسيقية المشاركة في الاداء تقسم الى (٣) مجموعات ويحدد تسلسل دور ومجيء المجموعة الاولى في الافتتاحية وبعدها تأتي المجموعة الثانية واخيرا المجموعة الثالثة التي تؤدي المخاتمة ، ان دراسة وتتبع النصوص المسمارية والشواهد الاثرية قد اثبتت وجود فرق موسيقية بالات مختلفة ،

وهكذا نرى ان ما نسمعه في الوقت الحاضر من تعابير مثل ( فرقة الايقاعات العراقية ) و ( خماسي الفنون الجميلة ) و ( الرباعي الوتري ) وغير ذلك هي ولا شك تواصل حضاري مع ما كان موجودا في حضارة العراق القديم .

ويستفاد من النصوص المسمارية ان اكثر الموسيقيين ( المغنين ) كانوا ،ن الكهنة ورجال المعبد الا انه كان هنالك بعض الموسيقيين يتعاطون نا اخرى لا علاقة لها بالمعبد ولكنهم يستدعون للمشاركة في الناسبات التي تستدعي ذلك ، هذا وكانت مهنة الموسيقى

يتوارثها الابناء عن الآباء كما وتوجد حالات زواج كان فيها كل من والــــد الزوج ووالد الزوجة من الكهنة الموسيقيين .

ان مبدأ تصنيف الموسيقيين ( المغنين ) الى درجات مختلفة كان متبعا في العراق القديم منذ العصر السومري القديم في الالف الثالث قبل الميلاد • وطبقا للنصوص المسمارية نرى ان التصنيف كان على الترتيب التالى :

- ۱ ـ عازف الالحان الحزينة: ان الكاهن الذي يعزف ويغني التراتيل والنواح عند الوفاة ودفن الموتى كان يطلق عليه كلمة گالا gala ويقسم هذا الصنف الى (٣) درجات هى:
- أ گالا ماخ اي الكاهن العظيم ويمكن ان يعتبر الموسيقي الاول من الدرجة الاولي
  - ب ـ گالا وهو موسيقي من الدرجة الثانيـة .
- ج ـ كالا ـ تور أي الكاهن الصغير وهو الموسيقي المبتديء المتدرب أي طالب الموسسيقي •
- عازف الالحان السارة: ان كلمة نار السومرية وبالاكدية نارو تدل
   على صنف الكهنة الذين يعزفون وينشدون الالحان السارة وهم يقسمون
   الى (٣) درجات ايضا هي :
  - أ ... نار ... كال اي الكاهن الكبير وهو الموسيقي الاول
    - ب ـ نار اي الكاهن الموسيقي من الدرجة الثانية .
- ج ـ نار ـ تور اي الكاهن الصغير وهو الموسيقي المبتدىء اي طالب الموسيقي ٠
- ٣ ـ عازف ملكي : ان الموسيقيين الذين يعملون في قصر الملك كانوا يقسمون الى قسمين :

١ ـ قسم مختص بالموسيقى الحزينة ويطلق عليهم گالا لوكال ٠
 ٢ ـ قسم مختص بالموسيقى السارة ويطلق عليهم نار لوكال ٠

ان اقدم نص مسماري ورد فيه ذكر للموسيقيين الملكيين هو من عصر سلالة اور الثالثة ( ٢١١٣ ـ ٢٠٠٦ ق ٠ م ) ولكن المشاهد المنقوشة على بعض القطع الاثرية ترينا موسيقيين يعزفون ويغنون في حضرة الملك منذ عصر فجر السلالات الثاني ( ٢٦٠٠ ـ ٢٥٠٠ ق ٠ م ) وفي العصر الاشوري الحديث نشاهد الملوك في مناسبات تقديم القرابين او الاحتفال بالنصر على العدو الفارسي ومعهم الموسيقيون ٠ كما كان يرافق الحملات العسكرية موسيقيون من صنف نار ٠

هذا ونظرا للدور الكبير الذي كانت تلعبه الموسيقى ، لذا فانها كانت داخلة في جدول دروس اعداد الكهنة ورجال الدين وان تدريسها كان يتم في مدرسة المعبد ، كما كانت هناك مدارس في قصور الملوك تدرس فيها الموسيقى ايضا .

لقد كان على طلبة ورجال الموسيقي والغناء ان يتقنوا حفظ ما يلي :

- ١ ـ نصوص التراتيل والادعية والاغاني المختلفة الداخلة في المناسبات والشعائر الدينية التي يقومون بالمشاركة في ادائها ومصاحبتها موسيقيا وغنائيا .
  - ٧ ـ ان يحفظوا الحان هذه التراتيل والاغاني ٠
- ٣ \_ ان يعرفوا لكل نوع من الشعائر والطقوس الدينية النص اللغوي ولحنه الخاص به ٠
- ٤ ــ ان يجيدوا العزف على اكثر من آلة موسيقية واحدة لان ممارســـة
   وتنفيذ الشعائر الدينية المتنوعة تحتاج الى ذلك ٠

ونعلم من النصوص المسمارية ان الملك شمشي ادد الاول ( ١٨١٤ - ١٧٨٢ ق ٠ م) قد الحق ابنة ملك ماري المخلوع (يا ريمليم) بمدرسة الموسيقى التابعة لقصره ٠ وتخبرنا الكتابات المسمارية كذلك ان طبيبين من اطباء قصر احد الملوك الكشيين في القرن الرابع عشر قبل الميلاد كانا يقدمان التقارير الصحية عن صحة الموسيقيين والموسيقيات من مدرسة الموسيقى التابعة لقصر الملك ٠

ان تدريس الموسيقى في العراق القديم لم يكن خاليا من دروس النظريات الموسيقية ٠

ان حساب الصوت قد اكتسب اهمية خاصة بعد ظهور العود لانسه بواسطة اوتار العود يمكن توضيح العلاقة والنسبة ما بين درجة الصوت وطول الوتر ، ونفس هسذه الاهميسة للعسود مسسن الناحيسة العلمية هي التي جعلت منه الوسيلة التي استعملها علماء ورجال الموسيقى النظريون في شرح النظريات الموسيقية حيث نراها قد استمرت في العصور العربية الاسلامية اذ كان العود يستخدم دون بقية الالات الموسيقية للغرض العلمي المذكور ويعتقد الباحث الالماني شتاودر انسه بواسطة العود امكسن وضع السلالم الموسيقية على اسس رياضية وان اصل السلم الفيثاغوري يرجع الى البابليين الذين وضعوه في الاصل و

لقد كان الباحثون في العالم مجمعين حتى وقت قريب على ان ما توصل اليه الانسان اليه الاغريق بخصوص الموسيقى النظرية هو اقدم ما توصل اليه الانسان لذا فان المعلومات المتعلقة بهذا الباب من ابواب المعرفة يجب ان تستقى من المصادر الاغريقية • هذا الرأي قد اصبح في خبر كان بعد ان نشرت بعض النصوص المسمارية التي اظهرتها التنقيبات الى النور بعد ان ظلت آلاف السنين راقدة في جوف الثرى في نفر (قرب عفك) وفي اور (قر بالناصرية) •

هذه الاثار قد ابطلت الرأي المذكور وقدمت الدليل الواضح على ان النظريات الموسيقية قد بدأت في العراق القديم وان سكانه القدامي قد سبقوا الاغريق باكثر من الف سنة في هذا الموضوع ٠

ومن هذه النصوص المسمارية التي القت اضواء جديدة على موضوع السلم الموسيقي في العراق القديم هو النص الذي عثر عليه في نفر ، وانه يحتوي على عدد من أسماء الاوتار .

ان هذا النص المسماري من نفر هو في الواقع نص رياضي احتوى بين , ثناياه على معلومات موسيقية زودتنا باسماء سبعة اوتار هي :

١ \_ الوتر الامامي ( القدام )

۲ ــ الوتر الثاني

٣ \_ الوتر الثالث الرفيع

٤ ـ الوتر صناعة الآله ايا

ه ـ الوتر الخامس

٣ ـ الوتر الرابع من الاخير

∨ \_ الوتر الثالث من الاخير

وفي اور عثر على كسرة من نص مسلماري يحتوي على معلومات موسيقية تخص كيفية توضيح بعد موسيقي معين بواسطة اعادة نصب او تسوية الاوتار .

والقسم الثاني من هذا النص يتضمن معلومات عن كيفية تبديل نصب الكنارة من سلم الى آخر .

وفي اور ايضا عثر على لوح من الطين يحمل نصا مسماريا آخر يحتوي على معلومات حول اوتار القيثارة واسمائها •

### المرأة والموسيقي

لقد اثبت الهياكل العظمية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور والتي يرجع زمنها لحدود ٢٤٥٠ ق • م والكتابات المسمارية والمساهد المنقرشة على القطع الاثرية المختلفة ، ان المرأة في العراق القديم قد مارست الموسيقى والغناء والرقص وان تعاطيها للموسيقى لم يكن بمعزل عن الرجل بل نشاهدها معه جنبا الى جنب كما انها قد احتلت نفس المناصب الموسيقية التي شغلها الرجال في المعبد والقصر الملكي ومدارس الموسيقى •

لقد امدتنا الكتابات بالمعلومات التالية حول المرأة والموسيقي :

- ١٠ اوردت الكتابات المسمارية اسماء الموسيقيات اللواتي عشن في العراق
   منذ عصر فجر السلالات الثانى والعصور اللاحقة •
- ٢ ــ ان حفيدة الملك الاكدي نرام سين كانت تعزف على آلة موسيقية في معبد اله القمر في مدينة تلو (الاسم القديم كيرسو) الواقعة في ناحية النصر قرب الشطرة ٠
- ٣ ـ ان الملك الاشوري شمشي ادد الاول المعاصر للملك البابلي حمورابي كان قد الحق ابنة ملك ماري المخلوع (ياريمليم) بمدرسة الموسيقى التابعة لقصره ٠
- عناك عدة مجموعات من النساء اللواتي يزاولن مهنا غير موسيقية الا
   انهن يستدعين للغناء والعزف في المعبد في بعض الاعياد المعينة .
- ه ان وظیفة کاهن موسیقی من صنف نار او من صنف گالا قد اشغلتها
   المرأة ایضا ٠

بعد هذا نستعرض اللقى الاثرية ذات العلاقية بموضوع المرأة والموسيقى في العراق القديم • خلال التنقيبات التي قام بها (وولي) في اور استطاع ان يعثر على المقبرة الملكية هناك والتي اشتهرت بالإثار النفيسة والمهمة جدا وخاصة فيما يتعلق بالآلات والحياة الموسيقية عند السومريين ففي بعض هذه القبور الملكية وغيرها عثر على الهياكل العظمية للعازفات مع الاتهن الموسيقية وهن في ابهى الحلي الذهبية والعقيق واللازورد • ففي احد هذه القبور عثر على (١٠) هياكل عظمية للنساء بالقرب من بقايا آلات وترية وجدت فوقها بعض عظام السيقان للعازفات • وفي قبر الملكة بو آ بي وجدت فوقها بعض عظام السيقان للعازفات • وفي قبر الملكة بو آ بي بعض بقايا الالات الموسيقية •

وفي القبر المرقم ١٢٣٧ عشر على القيثارة الذهبية المعروضة في المتحف العراقي وعلى القيثارة الفضية المعروضة في المتحف البريطاني وعلى القيثارة الزورقية الموجودة في المتحف البريطاني ايضا • وفي نفس هذا القبر عثر على (٤) هياكل عظمية للعازفات على الالات الموسسيقية ولوحظ الراصابع احداهن لازالت على ألوتر • وفي قبر اخر تم العثور على (٩) هياكل عظمية لموسيقيات حيث وجدت بقايا الاتهن الموسيقية فوق هياكلهن العظمية •

ان تاريخ آثار المقبرة الملكية في اور ومن ضمنها الآلات الموسيقية يعود الى عصر سلالة اور الاولى او ما يسمى ايضا بعصر فجر السلالات الثالث ( ٢٥٠٠ ـ ٢٤٠٠ ق ٠ م ) ٠ هذا بالاضافية الى اللقى العظمية للموسيقيات السومريات مع الاتهن الموسيقية الاصلية التي وزعت على المتحف العراقي والمتحف البريطاني ومتحف الجامعة في فيلادلفيا في الولايات المتحدة الاميريكية فانه توجد نقوش على بعض الاختام الاسطوانية والاواني الفخارية تثبت وجود الموسيقيات في العراق القديم قبل ما يزيد على ١٩٥٠ سنة من الان ٠

فمن هذا التاريخ جاءتنا طبعات اختام اسطوانية لنساء يعزفن على الالة الوترية السيومرية بالاك التي تقابل في الوقت الحاضر كلمة هارب (Harp) وهن في وضيعيات مختلفة وكان من جملية الاثار التي عشر عليها في كيش قرب بابل قطعة مطعمية بالصيدف تمثل امرأة تعزف على المضارب الرنانة وهي معروضة في القاعة السومرية في المتحف العراقي وفي نفس هذه القاعة عرضيت جرة فخارية مصبوغة بنقوش ملونة باللون القرمزي ونشاهد فيها ثلاث نسوة عاريات يحملن دفا يقرعن عليه بالعصا المسوكة باليد اليمنى كما توجد كمية كبيرة من دمى الطين التي تمثل السومريات والبابليات اللواتي يعزفن على الدف المستدير وقد تم العثور على السومريات والبابليات اللواتي بعزفن على الدف المستدير وقد تم العثور على الوركاء عنفي معظم المدن والتلول التي جرت فيها التنقيبات مثل اور الوركاء تفي المسئرة المبل الميش الوركاء ومنطقة ديالى وغيرها المسئلة المسئلة المسئلة المسئلة المناهد المسئلة المسئلة المناه والمنطقة ديالى وغيرها المسئلة المسئلة

ومن العصر البابلي القديم جاءتنا بعض القطع الاثرية التي ترينا عازفات على الكنسارة والعود والجنك والصنوج اليدوية او الكوس (سيبال) والدف المستدير ٠

ومن العصر السلوقي ( ٣١٣ ـ ٣٦٣ق • م ) جاءتنا دمى طينية لعازفات على الالات الموسيقية التالية : العود والكنارة والجنك والناي المزدوج والشفوية • ( الشعيبية ) والدف المستدير والطبل الضغير •

وآثار العصر البابلي القديم ترينا اضافة الى العازفات المنفردات (صولو) ترينا ايضا ثنائي الرجل والمرأة في عزف يصلحب الملاكسة ومناسبات اخرى • اما اثار العصر الاشوري الحديث فانها ترينا العازفات مع العازفين في الفرقة الموسيقية الكبيرة وكذلك في فرقة الموسيقي العسكرية •

ان مشاركة المرأة العراقية القديمة في الموسيقي لم تقتصر على الموسيقي

الدينية وموسيقى الاعياد والمهرجانات والالعاب الرياضية والاحتفالات الخاصة بل نجد ان المرأة الاشورية قد شاركت في الفرقة الموسيقية العسكرية الاشورية قبل ٢٦٨٠ سنة من الان وهذا مالم يثبت بعد لنساء حضارات اخرى مثل الحضارة المصرية القديمة والحضارة الاغريقية والرومانية وقبل ٣٤٠٠ سنة من الان غنت المرأة السومرية لانتصار ملكها القائد على الاعداء وشاركت في الاحتفالات التي اقيمت بهذه المناسبة على غرار ماتقوم به الفتاة العراقية في عصر قادسية صدام المجيدة وهي تغني للقائد ، للنصر ، للوطن ، للثورة ، للامة وللجيش و

### تاثير العراق على الخارج

ان المصطلحات والتعابير الموسيقية التي ابتكرها سكان العراق القدامي قد انتقلت الى خارج العراق واستعملت في عصر لاحق من قبل سكان مدينة رأس شمرا (اوغاريت) قرب ميناء اللاذقية على البحر المتوسط كما اثبتت ذلك الاغنية الخورية التي اصبحت موضوع دراسة ونقاش بين المتخصصين في الكتابات المسمارية والمتخصصين في العلوم الموسيقية ووصل الامر في امريكا الى قيام بعض الباحثين باصدار اسطوانة بعناء وعزف الاغنية الخورية من رأس شمرا مع كراس قيم حول الموسيقي القديمة •

ان نص هذه الاغنية من راس شمرا ينقسم الى قسسمين الاول وهو مكون من (٤) اسطر هي عبارة عن النص اللغوي للاغنية ثم يأتي القسم الثاني الموسيقى المؤلف من (٦) سطور هي من ٥ - ١٠ ويفصل بين هذين القسمين خطان متوازيان ينتهيان في كل طرف بعلامتين مسسماريتين تدل على التكرار او الاعادة لمرتين ٠

ويحتوي القسم الموسيقي هذا على المصطلحات الخاصة بالابعاد الموسيقية ، وثبت من دراسات الباحثين ان هذه المصطلحات هي اكدية اصابها بعض التحريف بسبب طبيعة اختلاف اللغة الخورية عن اللغة الاكدية .

والمثال الاخر الذي نقدمه بخصوص تأثير العراق الموسيقي على الاقوام والاقطار المجاورة والقريبة هو ما توصل اليه عالم المسلماريسات لنجدن الذي نشر سنة ١٩٣١، دراسة بعنوان ( المصطلحات الموسيقية البابلية والعبرية) التي اعتمد عليها فارمر في كتابه ( تاريخ الموسيقى العربية ) البابلية والعبرية والسيقى العربين والعقائد العبرية واذا كانت الاسماء الصلة الوثيقة بين موسيقى الاشوريين والعقائد العبرية واذا كانت الاسماء تستطيع ان تدلنا على شيء فان هذه الصلة يمكن ان تمتد فتشمل العرب فيمكن ان تقول ان اصل كلمة الشاعر عند العرب يرجع الى ( شارو ) فيمكن ان تقول ان اصل كلمة الشاعر عند العرب يرجع الى ( شارو ) فيمكن ان وتلمح فيها كلمة ( شعر ) ويسمى المزمور في الاشورية ( شيرو ) ( زمارو عالمه ) ويرادف في العبريسة ( زمسراه ) الاشورية ومعناها ( اغنية ) و ( مزمور ) ومن المؤكد ان اصل ( شجو ) الاشورية ومعناها مزمور التوبة هو اصل ( شجايون ) في العبرية و ( شجن ) في العربية و

وبنفس الطريقة يمكننا ان نربط بين كلمسة (الو) في الاشسورية ومعناها النسواح وكلمسي (الال) في العبريسة و (لوال) في العبرية وفي الحقيقة قد نجد كلمة (شررو) الاشورية ومعناها الانشاد وقرابتها مع كلمسة (انشاد) العربية والكلمة العامة التي تطلق على الموسسيقى في الاشسورية هي (فجوتو migutu) و (ننجوتو) ومادتهسا (نجو) (يصوت) ويشبهها في العبريسة (ناجن) (العزف عن الالسة الوترية) ومن ثم كلمسة (نجيناه) (موسيقي الالات الوترية) ، وبمعنى كلمة (ان) في الاشورية (اغنية) وهي كلمة (آناه) العبرية و (غناء) العربية بل قال العلماء ان كلمة (اللو) عند العرب وتعني كلمة (ناقو) سهوسا في الاشورية (الحزن) ويجب ان عند العرب وتعني كلمة (ناقو) سهوسا في الاشورية (الحزن) ويجب ان

تربط هذه الكلمة بكلمة (نهي) العبريسة و (نوح) العربيسة و (اغنيسة الحزن) .

اما فيما يخص تأثير العراق في مجال الالات الموسيقية فاننا سوف ننطرق اليه في القسم الخاص بذلك هذا ومن الجائز ان تكشف لنا تنقيبات وبحوث المستقبل عن اثار تشير الى قيام اقوام واقطار اخرى باقتباس المصطلحات الموسيقية وكذلك الالات ، من العراق القديم مهد اقدم حضارة موسيقية راقية .

# الالات الموسيقية

للالات الموسيقية في بلاد ما بين النهرين تاريخ عريق واصيل يرجع الى عدة الاف من السنين قبل الميلاد حيث اظهرت التنقيبات في اور وكيش ونمرود الات موسيقية اصيلة مختلفة كان قد عزف عليها السومريون والاشوريون ويشاهدها المرء في الوقت الحاضر معروضة في المتحف العراقي والمتحف البريطاني ومتحف الجامعة في فيلادلفيا في الولايات المتحدة الامريكية وظهرت كذلك مجموعة كبيرة من الاثار التي نقشت عليها رسوم الالات الموسيقية المتنوعة التي استعملها سكان العراق القدامي عبر العصور المختلفة وسنعالج هنا بصورة موجزة جميع هذه الالات الموسيقية :

# تصنيف الالات الموسيقية

ان الطريقة التي اتبعها سكان العراق القدامى في كتابة اسماء الالات الموسيقية قادت الباحثين الى القول بان تصنيف الالات الموسيقية في العراق القديم كان طبقا لنوع المادة المعمولة منها الالة الموسيقية فهناك مجموعة آلات موسيقية تسبق اسماءها العلامة الدالة على الخشب (gis) ومجموعة ثانية تسبقها العلامة الدالسة على الجلد (kus) ومجموعة ثانية تسبقها العلامة الدالة على القصب (gi) ومجموعة رابعة تسبقها

العلامة الدالة على النحاس (urudu) ومجموعة خامسة تسبقها العلامة الدالة على البرونز (zabar) هذا مع العلم ان ذكر المادة المصنوعة منها الآلة هو ليس السبيل العلمي الدقيق لتحديد نوعية الآلة لذا نرى ان علماء العرب والاسلام قد اتخذوا من كيفية احداث وخروج الصوت من الالة اساسا للتصنيف واستنادا الى ذلك نراهم قد قسموا الالات الموسيقية الى الآلات الوترية و وآلات النفخ وآلات النقر •

### اسماء الآلات الموسيقية في النصوص المسمارية

لقد اوردت النصوص المسمارية عددا كبيرا من اسماء الالات الموسيقية لبلاد ما بين النهرين باللغات السومرية والاكدية (البابلية والاشورية) وقام المتخصصون في الكتابات المسمارية بترجمتها الى اللغات الاوربية الحديثة منها أسماء مجموعة الآلات الوترية ، وأسماء الآلات الايقاعية ، وأسماء الآلات النفخ .

هذا وهناك اشارات قليلة في النصوص المسمارية الى آلات موسيقية اخرى غير الواردة اعلاه لا يعرف عنها الشيء الاكيد من حيث الشكل والمناسبة الدينية التي تستعمل فيها •

وقبل ان نستعرض الآلات الموسيقية لابد من الاشارة الى ان ما سنورده هنا يعتمد على الدراسات المقارنة التي قمنا بها للاثار الموسيقية في وادي النيل والجزيرة العربية وسوريا وفلسطين وتركيا وايران وبلاد الاغريق والرومان •

# الإلات الوترية

الجنسك

تستعمل الكتب العربية القديمة والحديثة الكلمة الفارسية جنك ( بفتح

الجيم وسكون النون) للدلالة على الالة الوترية التي تسمى في الانكليزية (harp) وتاريخ هذه الالة قديم وطويل ففي العراق يرجع تاريخ ظهورها الاول في عصر الوركاء الى حدود ٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد وبعد استعمالها من قبل السومريين استعملها الاكديون والبابليون والكشيون كما اثبتت ذلك الاثار الموسيقية الكثيرة المنشورة في الوقت الحاضر •

ان اول واقدم شكل لالة الجنك هو النوع المقوس او المنحني الذي يرى فيه علماء الموسيقى بانه قد تطور من قوس الرماية • أما النوع الثاني لهذه الالة فهو الجنك الزاوي حيث تنشأ زاوية قائمة او حادة من اتصال حامل الاوتار بالصندوق الصوتي • وقد ظهر هذا النوع الثاني في العراق قبل غيره من الاقطار وذلك في العصر البابلي القديم الذي بدأ في حدود عمر صورة رقم ١) •

ويرى الباحثون الاجانب ان مصر اقتبست الجنك الزاوي من العراق الذي كان قد استعمل هذا النوع من الآلة قبل مصر بد ( ٥٠٠ ) سلمة تقريبا .

#### الكنارة

ان التسمية العربية القديمة والحديثة كنارة ( بكسر الكاف وتشديد النون ) ترجع في اصلها الى الاسم البابلي كناروم (Kinnarum) الذي ورد في الكتابات المسمارية من العصر البابلي القديم وقد انتقلت هذه التسمية الى اللغة العبرية بصيغة ( كنور ) والى اللغة المصرية القديمة بصيغة ( كنر ) ووسمى هذه الالة في الانكليزية (الاله في الانكليزية (العبر) وفي الالمائية (العبر) ووسمى هذه الاثرية ان اقدم ظهور واستعمال لالة الكنارة في العالم القديم الشواهد الاثرية ان اقدم طهور واستعمال لالة الكنارة في العالم القديم كان عند السومريين في بلاد ما بين النهرين في نهاية عصر جمدة نصر به التهرين في نهاية عصر جمدة نصر به التهرين في نهاية عصر جمدة نصر به النهرين في نهاية عصر به النهرين في نهاية عمر به النهرين في نهاية عصر به النهرين في نهاية عصر به النهرين في نهاية عصر به النه النهرين في نهاية عصر به النهرين في نهاية عليه النهرين في نهاية عمر به النهرين في نهاية عصر به النهرين في نهاية عمر به النهرين في نهاية النهرين النهرين في نهاية النهرين في نهاية النهرية النهرين في نهاية الميان النهرية النهرين في نهاية النهرية النهر



صورة رقسم (۱) لوح فخاري من المصر البابلي القديم يمثل مشهده غازفاً على الجنك الزاوي، في المتحف العراقي

لقد مرت هذه الالة عبر تاريخها الطويل في العراق بمراحل تطور وتغير فيها المظهر العام لشكل الصندوق الصوتي وازداد عدد اوتارها واضيفت لها الملاوي وفتحات الصندوق الصوتي ( الشمسية ) لتقوية الصوت الخارج من الالة • فالكنارة السومرية ظلت تمتاز بان صندوقها الصوتي كان يشبه الحيوان تماما او انه قريب الشبه به او يتصل به تمثال حيوان صغير ولعل الشهر الكنارات السومرية هي الكنارة الذهبية المعروضة في المتحف العراقي والتي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور ، ويرتقى تازيخها الى حدود والتي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور ، ويرتقى تازيخها الى حدود والتي م وهي تمتاز برأس الثور الذهبي ( صورة رقم ٢ ) •

وفي العصر الأكدي ( ٢٣٧١ - ٢٢٣٠ ق ٠ م) عرفت بلاد ما بين النهرين الستعمال ( ٣ ) اشكال من الكنارة ٠

ويقول الباحثون الاجانب ان الكنارة هي ليست مصرية الاصل بل

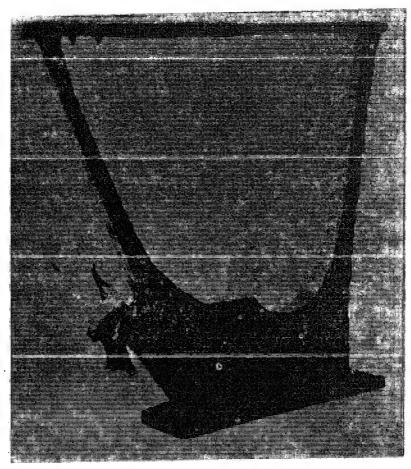
هي الة دخيلة مقتبسة من اصل عراقي •

واستمر استعمال الكنارة في بقية عصور تاريخ العراق القديم • وتعرف الكنارة في الوقت الحاضر في كثير من الاقطار العربية باسم السمسمية , وصندوقها الصوتي متوازي المستطيلات حيث تستعمل صفيحة الزيت الفارغة لهذا الغرض اما اذا كان الصندوق الصوتي دائري الشكل فتعرف الالة عندئذ باسم الطنبورة •

### العود

لا يستعمل علماء الموسيقى كلمة (عود) للدلالة على العود العربي . فقط المستعمل في الوقت الحاضر بل يستعملونها للدلالة على مجموعة انوسع من الالات الوترية •

وتطغى على موضوع تاريخ واصل العود في الابحاث والكتب الاجنبية ٦راء ونظريات متباينة ٠



صورة رقم (٢) الكنارة الله من المقبره الملكية في اور وتعود الى عصر سلالة اور الاولى. في المتحف العراقي

ان اقدم ظهور للعود كان في العراق القديم في العصر الاكدي ( ٢٣٥٠ - ٢٣٥٠ م ) وتشير الشواهد الاثرية الكثيرة الى ان العود كان منتشرا في جميع انحاء العراق وانه اصبح الالة المفضلة في الحياة الموسيقية في العصر البابلي القديم ( ٢٠٠٠ - ١٦٠٠ ق ٠ م ) ٠

والجدير بالذكر ان شكل العود الذي ساد في العراق منذ العصر الكشي هو نفسه الذي اقتبسته مصر مع دساتينه وانتشر فيها كما ان عدد اوتار العود العراقي للعصر المذكور هو نفس عدد اوتار العود المصري وان طريقة مسك العود بصورة مائلة الى الاعلى هي نفسها في العراق في العصر الكشي ، وفي مصر التي تعود اقدم اثار العود فيها الى عصر الاسرة الثامنة عشر ( ١٥٨٠ – ١٣١٠ ق ٠ م) ٠

ان طريقة مسك العود في العراق في الوقت الحاضر من قبل العازفين المشهوريين امثال الفنان منير بشير والفنان سلمان شكر وغيرهم هي نفس الطريقة الافقية لزند العود التي كانت شائعة فيه في العصور العربية الاسلامية وكذلك في العصر البابلي القديم (صورة رقم ٣) ٠



صورة رقسم (٣) دمية طينية لعازف على العود من العصر البابلي القديم في المتحف العراقي

كان الرأي السائد بين الباحثين ان عود العراق القديم كان الرأي السائد بين الباحثين ان عود العراق القديم كان الخاليا من العتب ( بفتح العين والباء ) او الدساتين الا انني استطعت مؤخرا في كتابي الصادر باللغة الالمانية ان اثبت خطأ هذا الرأي على خضوء اثر عشر عليه في منطقة ديالي وهو موجود الآن في متحف اللوفر وابطلنا الرأي الفارسي الذي يتبجح بان العرب قد اخذوا العود من الفرس مع كلمة ( دساتين ) الفارسية ٠

لقد عرف العالم القديم استعمال ثلاث آلات وترية هي الجنك والكنارة بوالعود وقد اثبتت الاثار ان ظهور هذه الالات الوترية كان في العراق قبل غيره من اقطار العالم القديم الحضارية .

# آلات النفخ

#### الصيغارة

ان احدث المكتشفات الاثرية لالة النفخ المعروفة باسم الصفارة هسي التي عشر عليها في احدى غرف الطبقة الخامسة من تل يارم تبه والتي تعود للواخر العصر الحجري (عصر حسونة) وهذا الاثر عبارة عن قطعة فخارية تشبه شكل ( السيكار ) ينتهي برأس خروف وهناك بعض الثقوب المنتظمة على سطح الافبوب الفخاري الامر الذي يشير الى استعماله كآلة نفخية .

وفي تبه كورا بمحافظة نينوى عثر على بعض الصفارات العظمية التي تعود الى عصر العبيد وهي تحتوي ايضا على بضعة ثقوب لاخراج الصوت وفي الوركاء وبورسبا (برس نمرود) عثر على كسر فخارية من الصافرات واستمر استعمالها في العصور اللاحقة على شكل طيور او اشكل اخرى استعملت للاطفال حتى وصلت الى يومنا هذا مع فارق واحد هو اختلاف المادة حيث اصبحت الان تصنع من البلاستك .

الناي كلمة فارسية تقابلها بالعربية كلمة (شبابة) و (القصابة) او القصب او صيغة التصغير لها (قصبية) والناي عبارة عن قصبة جوفاء مفتوحة الطرفين ويقع النفخ فيها مباشرة على حافة فتحتها المواجهة لشفتي النافخ ويصنع الناي عادة من قصب الغاب او من الخشب واحيانا من المعدن .

وفي المقبرة الملكية في اور عشر على اجزاء من ناي اصلي مصنوع من الفضة طوله ( ٢٦,٧ سم ) ويحتوي على (٤) ثقوب متساوية الابعاد فيما بينها وهو موجود في متحف الجامعة في ( فيلادلفيا ــ امريكا ) ويعود تاريخ هذا الناي الفضي الى ٢٤٥٠ ق • م واضافة الى هذا نجد ان الة الناي منقوشة على ختم اسطواني عثر عليه في اور ايضا ويعود في تاريخه لنفس الفترة وهناك مجموعة كبيرة من دمى الطين التي جاءتنا من مدن مختلفة من العراق وهي تمثل النفخ في هذه الالة الهوائية عبر العصور التاريخية المختلفة للعراق القديم •

### الناي المزدوج

ان اقدم اثر للناي المزدوج في العراق يعود الى عهد الملك السومري اورنمو مؤسس سلالة اور الثالثة في ٢١١٣ ق • م حيث نرى هذه الآلة منحوتة على القسم الخلفي من منسلته المشسهورة الموجودة في متحف الجامعة في. فيلادلفيا ، واستمر استعمال هذه الآلة في العصور اللاحقة كما ترينا ذلك دمى الطين وكسر الفخار المزجج والمنحوتات الحجرية •

ان طبيعة المادة التي تصنع منها هذه الآلة النفخيـــة وهي القصــب السريع التلف والكسر قد حالت دون وصول قطع اصلية لهذه الآله بعكس الناي الفضي السومري •

وهذه الالة عبارة عن انبوبة من النحاس ذات شكل اسطواني لمسافة تتجاوز النصف ثم يصبح شكلها مخروطيا وينتهي باتساع يشبه الجرس وان اقدم اثر عراقي يرينا استعمال هذه الالة يعود الى عصر فجر السلالات الثاني ( ٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق ٠ م) اما في مصر فان اثارها المعروفة في الوقت الحاضر تدل على ان اقدم استعمال لهذه الالة كان في عهد تحوتمس الرابع ( ١٤١٣ - ١٤٠٥ ق ٠ م) من فراعنة الاسرة الثامنة عشر والجدير بالذكر انه قد عثر في قبر توت عنخ آمون ( ١٣٤٧ - ١٣٣٩ ق ٠ م) على ابواق اصلية معمولة من الذهب والفضة ، وقد نفخ فيها احد الجنود الموسيقيين من دار الاذاعة المصرية سنة ١٩٣٩ ٠ اما في العراق فلم يعثر بعد على بوق اصلي قديم ، ونشاهد البوق في الاثار الاشورية التي تعود للملك سنحاريب ( ٢٠٤٧ - ٢٨١ ق ٠ م) مستعملا في عملية نقل الثور المجنح ،

# القرن

ان كلمة القرن العربية ترجع في اصلها الى الكلمية الاكدية قرنو (qarnu) وقرنوم (qarnu) وتعمل هذه الآلة من القرون المجففة لبعض الحيوانات مثل الثيران والمعزى ثم تثقب وعندئذ ينفخ عليها كالة موسيقية و ومما يجدر ذكره هو ان احد النصوص من عصر ايسن لارسا يخبرنا عن تجوال المنادي في شوارع المدينة ونفخه في القرن معلنا ضياع ختم اسطواني يعود لاحد التجار ويستنتج من هذا النص ان القرن كان يستخدم ، آنذاك كوسيلة من وسائل الاعلام الرسمية وايصال الاخبار والمعلومات وجاء ذكر القرن ضمن الات اوركسترا الملك نبوخذنصر الثاني التي ذكرتها التوراة حيث وردت هذه الآلة بصيغة قرنا (qarna) واضافة الى ماتقدم فقد رسمت هذه الآلة على

جُدران قصر ماري الذي يعود الى العصر البابلي القديم حيث ان ملكه كان معاصرا للملك حمورابي .

#### الشعيبية

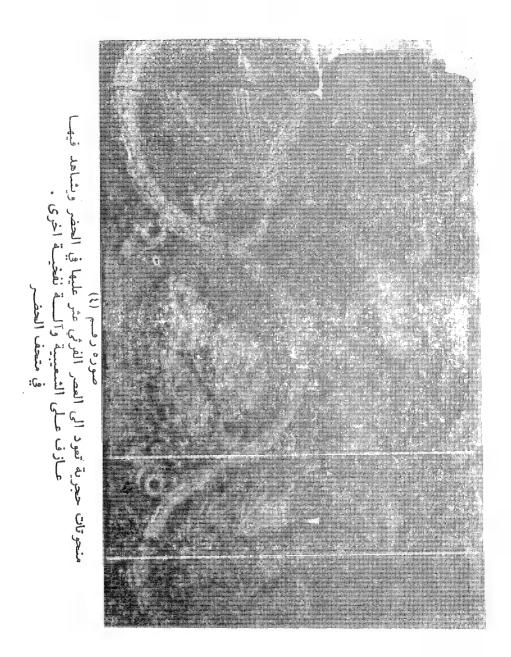
وهي من الات النفخ تتألف من عدة انابيب تختلف في الطول وتوضع في داخل اطار بصورة رأسية متوازية وينفخ العازف في الفتحات العليا لهذه الانابيب اذ ان النهايات السفلى للانابيب تكون مسدودة وهناك امثلة تكون فيها الانابيب متساوية الطول في القسم العلوي الظاهري اما من الداخل فتكون مختلفة في الطول و وتنسب الاساطير الاغريقية هذه الالة الى الاله هرمز ثم الى ابنه (بان) ومن هنا جاءت التسمية الانكليزية لهذه الالهة وهي (pan's pipe) اما التسمية العربية الشعيبية فانهسا نسبة الى النبى شعيب ونسبة الى النبى شعيب و

ان اقدم الآثار التي تثبت وجود هذه الآلة هي في الواقع الآثار الاغريقية التي تعود الى القرنين السابع والسادس قبل الميلاد • اما في الشرق فان ظهور هذه الآلة قد تأخر الى العصر الهلنستي (صورة رقم ٤) والواقع ان اصل وموطن آلة الشعيبية لايزال في الظلمات وغير معروف خاصة اذا ماعلمنا ان الة الشعيبية قد وردت في (الالياذة) باعتبارها آلة اجنبية •

## الآلات الإيقاعية الجلدية

### الطبسل

للطبول تساريخ طويل تنوعت خلاله اشكالها وحجومها فهنساك الطبل المسستدير الكبير والطبل اليدوي والطبل الطويل المخروطي والطبل الاسطوائي وتعمل اطارات هذه الطبول اما من المعدن واما من الفخار ويكون القرع اما باليد او بالعصا ٠



£48

ان الاثار العراقية المعروفة في الوقت الحاضر تثبت استعمال السومريين للطبل الكبير المدور في اواخر النصف الاول من الالف الثالث قبل الميلاد حيث قمت بنشر دراسة حول مسلة سسومرية من بدرة دخلت الى حوزة المتحف العراقي وفيها مشهد للقرع على الطبل الكبير (صورة رقم ه) واستطعت استنادا الى هذا تغيير الاراء السابقة حول اقدم وجود واستعمال للطبل هذا وبالاضافة الى مشاهد الطبل التي جاءتنا منقوشة على الاثار السومرية فقد عثر في المقبرة الملكية في اور على بقايا لكسر من اطارات اصلية للطبول معمولة من البرونز ه

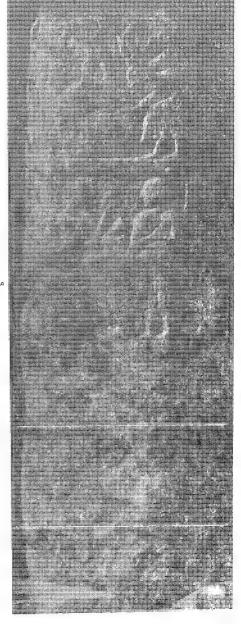
وفي منحوتة جدارية من عهد الملك الآشوري آشور بانيبال ( ٢٦٨ – ٢٢٦ ق ، م ) عثر عليها في القصر الشمالي في نينوى ونقلت الى المتحف البريطاني نشاهد مشهد شرب نخب انتصار الملك الاشموري على ملك العيلاميين على انغام الالات الموسيقية ومنها الطبل الطويل الذي يضيق في نهايته السفلي اما النهاية العليا فانها اوسع وقد ثبت عليها الجلد كما يستدل ذلك من الدوائر الاربعة وهي تدل على المسامير المرسومة بين اطارين رفيعين وحمل العازف هذا الطبل على بطنه ويعزف عليه بكلتا اليدين و

هذا وقد جاءتنا دمى طينية من الوركاء وبابل وسلوقيا وغيرها وهي تمثل عازفات على طبل اسطواني صغير محمولا امام الجسم •

### التمباني

ان الالة الايقاعية الجلدية المعروفة في الوقت الحاضر بتسميتها الايطالية تمباني (timpani) كانت معروفة ومستعملة في العراق. في العصر البابلي القديم •

اما الآثار المصرية وآثار بقية اقطار الشرق الادنى فلم يظهر فيها بعد مايشير الى وجود التمباني فيها • وكانت هذه الالة تسمى في الاكدية باسم.



صورة رقام (٥)
مسلة حجر سومرية من بدرة تعود الى
عصر الانتقال من فجر السلالات الثاني
الى عصر فجر السلالات الثالث
في المتحف العراقي

(ليليسو) اذ عثر في مدينة الوركاء على نص مسماري من العصر السلوقي يحتوي على رسم لهذه الآلة مع اسمها القديم ومراحل صناعة جلد هذه الآلة وهذه هي اول حالة في العراق نجد فيها الاسم المسماري القسديم للالسه الموسيفية مكتوبا بجانب رسم لها في آن واحد .

#### الطبلسة

الطبلة وتسمى في العراق ايضا باسم (الدنبك) وتعرف في بعض الاقطار العربية باسم الدربوكة • ان الطبلة بشكلها المعروف في الوقت الحاضر كانت مستعملة في العراق في العصر البابلي القديم اي قبل ظهور العرس استنادا الى دمية طينية موجودة في المتحف العراقي •

#### السدف

تختلف الدفوف من حيث الشكل والحجم فهناك دفوف مستديرة وهي صغيرة ، وكبيرة وهناك الدف المربع ٠

ان اقدم اثر عراقي للدف المستدير يعود الى عصر فجر السلالات الاول ثم استمر استعماله في الفترات اللاحقة وتشير الاثار العراقية الى وجود طريقتين لمسك الدف، الاولى: ويكون الدف فيها ممسوكا امام الصدر است في الطريقة الثانية فيكون الدف ممسوكا الى خارج الكتف او الجانب الايسر و لقد ظهرت الطريقة الثانية لاول مرة في العصر البابلي القديسم ويتضح من المشاهد المختلفة للدف ان النقر عليه كان يتم من قبل الرجال والنساء وان استعماله كان في مناسبات السلم والحرب وكما وان النقر عليه كان اما انفراديا واما بمصاحبة آلات اخرى مثل العود والكنارة والناي والصلاصل والصنوج اليدوية ويرى هيكمان في كتابسه (مصر: تاريخ الموسيقى في صور ص ١٠) ان مصر مدينة في معرفتها واستعمالها للدف

المستدير الى حضارات الشرق القديم ولاسيما العراق حيث ان اول ظهور له فيها كان في عهد الفرعون تحوتمس الثالث ( ١٥٠٤ – ١٤٥٠ ق ٠ م ) ٠

### الدف المربع

هناك منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الاشوري سنحاريب ( ٧٠٤ - ١٨٦ ق ٠ م ) عثر عليها في نينوى ونقلت الى متحف الشرق الادنى في برلين الديمقراطية تشير الى استعمال الدف المربع ٠ ٠

## الآلات المصوتة بذاتها

وهي الالات التي تخرج الاصوات بذاتها عن طريق تصادم جزئيها بعضا ببعض او عن طريق القرع او الضرب او عن طريق الاهتزاز الذي يسبب تراطم الاجزاء المكونة للالة ببعضها وتشمل هذه الفصيلة على سبيل المثال الصنوج اليدوية والخرخاشة والمضارب الرنانة والاجراس •

## الصنوج اليدوية

لقد اثبتنا في دراسة نشرناها بالالمانية ان اقدم استعمال للصنوج اليدوية (سيمبال (Cimbals) ) كان في عهد الملك السومري اورنامو مؤسس سلالة اور النائة وليس في العصر البابلي القديم واستمر استعمال هذه الآلة في العصور اللاحقة ، وترينا الآثار الموسيقية استعمال العراق القديم لنوعين من الصنوج اليدوية (وتسمى باللهجة الدارجة جنجانات) النوع الاول وفيه تثبت في الوجه العلوي من كل صنج قبضة صغيرة بشكل العروة وهذا الشكل هو الذي كان معروفا عند السهومريين والبابليين ، اما النوع الثاني فانه يحتوي على قبضة رفيعة طويلة مثبتة في الوسط يمسكها العازف عند القرع ، وهذا الشكل كان معروفا عند الاشوريين واضافة الى المشاهد الاثرية لهذه الالة هناك صنوج يدوية اصلية الاشوريين واضافة الى المشاهد الاثرية لهذه الالة هناك صنوج يدوية اصلية

السورية عنر عليها في نمرود تعود الى القرن التاسم ما الثامن قبل الميارد وهي محفوظة في المتحف الريطاني .

#### الغرخاشسسات

اظهرت التنقيبات في مدن كثيرة من بلاد مايين النهرين خرخاشداد، مختلفة الاشكال تمود الى العصر البابلي القديم بعضها يمثل حيوانات متل الخنزير والضفدع وحيوانات اخرى لايمكن تحديد نوعها لعدم وضوح المعالم وهناك نوع يتآلف من مقبض رفيع ينتهي في جهة واحدة بجسسم كروي على قطع صغيرة من الحجر تصوت عند هزها وارتطام بعضها ببعض وكذلك عند اصطدامها بجدران الجزء الكروي ذي الثقوب وهذا الشكل لا يختلف عن الالة المستعملة في الموسيقي الراقصة في اوربا وامريكا اللاتينية في العصر الحديث او الالة التي تستخدم من قبل الاطفال والتي تصنع من المعدن او اللدائن البلاستيكية او سيقان الحنطة والتي تعرف باسم «القشيقوشة » وفي العصر السلوقي الذي اعقب وفاة الاسكندر الكبير ظهر شكل جديد للخرخاشة الفخارية في بلاد ما بين النهرين حيث اصسبح بشكل النصف العلوي للانسان وهو نوع لم يعرف في بقية حضارات العالم القديم وهناك نوع اخر بشكل كروي مقرنص ذي تتوءات يعود الى العصر البابلي القديم وهدو مقتصر على العراق فقط طبقا لما هدو منشدور مين البابلي القديم وهدو مقتصر على العراق فقط طبقا لما هدو منشدور مين

### الاجراس

وهي الات مصوتة كانت تعلق في رقاب الخيول والحيوانات الاخرى وكذلك في ملابس بعض الكهنة كما يتضح ذلك في المنحوتات الاشوربة من القرن التاسع قبل الميلاد • كما عثر على اجراس اصلية معدنية في نمرود والمدن الاشورية الاخرى وهي تعود الى القرن التاسع قبل الميلاد • وفي بأبل عثر

على جرس من النيخار يعبود الى العصر البابلي الاخير وعشر في الحضر على. مجموعة متنوعة من الاجراس المعدنية التي تعود الى فترة الحضر •

### المضارب الرنانسة

وهي عبارة عن قطع معدنية شبيهة بالمنجل تقريبا ذات نهاية رفيعة واخرى عريضة تمسك باليد وتقرع الواحدة بالاخرى • ان اقدم المضارب الرنانية قد عثر عليها في كيش وهي تعود الى عصر فجر السلالات الثالث ( ٢٥٠٠ - ٢٤٠٠ ق • م) حيث عثر في كل قبر على زوج واحد من هذه المضارب الرنانة المصنوعة من النحاس واستمر استعمالها ايضا في العصر الاكدي وهناك اثار من اور وكيش وماري تحمل مشاهد منقوشة لهذه الآلة •

#### الصلاصل

وهي آلة معدنية تشبه شوكة الطعام او الملقط تثبت في سيقانها جلاجل او صنوج معدنية صغيرة متحركة وعند اهتزاز الشوكة يخرج الصوت من جراء ارتطام الصنوج وبالاستناد الى ما هو معروف من آثار في الوقت الحاضر يمكننا ان نقول ان اقدم اثر عراقي يرينا استعمال هذه الالة يعود. الى عصر فجر السلالات الثالث ( ٢٥٠٠ ـ ٢٤٠٠ ق ٠ م) واستمر استعمالها في العصر الاكدي ايضا حيث نراها منقوشة على الاختام الاسطوانية ٠

# انجازات العراق القديم الموسيقية

ان الدراسات المقارنة التي قمنا بها للاثار الموسيقية في اقطار العالم القديم قد اثبتت قيام سكان العراق القدامى بابتكار الكثير من الالات الوترية والايقاعية والمصوتة بذاتها قبل اقوام الاقطار الاخرى ونذكر منها على سبيل المثال العود والكنارة والجنك الزاوي والطبلة والدف والصنوج

اليدوية وبعض الانواع من الخرخاشات • وان الكثير من الآلات الموسيقية للعراق قد اقتبستها الاقطار الاخرى واستبر استعمالها عبر العصور المختلفة حتى وصلت الى اوربا والى يومنا هذا مع شيء من التطوير والتحسين . واضافة الى هذا فقد قدم سكان العراق القدامي انجازات موسيقية اخرى ذات اهمية خاصة على الصعيد العام لتاريخ الموسيقى في العالم الذي ظل يستعملها حتى يومنا هذا في مجال الالات الوترية • أن الشواهد الاثرية التي عشر عليها في المقبرة الملكية في اور قد اثبتت ان السومريين قد توصلوا في عصر سلالة اور الأولى (بحدود ٢٥٠٠ ــ ٢٤٠٠ ق ٠ م) الى ادخال (الفتحات الصوتية ) على وجه الصندوق للآلة الوتريـة • هـــذه الفتحات هي مهمــة جدا لان وظيفتها هي تقوية وتضخيم الصوت المنبعث من الالة الوترية وكان. شكلها في الكنارة السومرية مثلث الشكل كما يتضح ذلك من الاثر المعروف. باسم ( راية اور ) الذي عثر عليه في المقبرة الملكية في اور والموجود في المتحف البريطاني واستمرت هذه الفتحات الصوتية التي ابتكرها السومريون قبل ٤٤٥٠ سنة من الان عبر العصور التاريخية المختلفة حتى وصلت الى الوقت الحاضر باشكال وحجوم مختلفة حيث نشاهدها في مختلف الالات الوترية في العالم الغربي والشرقسي •

والانجاز الموسيقي الاخر الذي توصل اليه السومريون في مجال الالات الوترية هو ( الجسر ) او ( الفرس ) وهو حسب ما وضعه مجمع اللغة العربية ( قطعة خشبية مستعرضة على الصدر ترتكز عليها الاوتار بعد خروجها من المشط ) وفائدة هذه القطعة الصغيرة هي ابعاد ورفع الاوتار عن وجه الصندوق الصوتي للالة الوترية وبذلك تحول دون ارتطام المضراب ( الريشة ) بالخشب وهذا له تأثير ولاشك على طبيعة ونوعية وصفاء الصوت الذي ينبعث من الالة الوترية ، لقد مضت حوالي ٤٤٥٠ سنة على ابتكار السومريين لما يعرف الان عند الموسيقيين باسم الجسر او الغزال واستمر هذا

الجزء الصغير في الالة الوترية حتى يومنا هذا وشمل مختلف الالات الوترية في العالــــم .

اما الانجاز الموسيقي الثالث الذي قدمه العراق القديم في مجال الالات الوترية فهو ( الملاوي ) او المفاتيح وهي حسب ما وضعه مجمع اللغة العربية ( قطع من الخشب لربط الاوتار فيها ) • لقد عثر على المفاتيح الاصلية لبعض الالات الوترية في المقبرة الملكية في اور والتي يرجع تاريخها الى ٢٤٥٠ قبل الميلاد •

وفي المتحف العراقي اثر سومري عثر عليه في نفر هو عبارة عن لوح مربع الشكل تقريبا يحتوي على مشاهد منحوتة بالنحت البارز ومنها آلية الكنارة ذات الملاوي، او المفاتيح وهي القطع التي يستعملها العازف في تسوية الالة اي ضبط درجة اصواتها وهو ما يعرف عند الموسيقيين (بدوزنة) الالة وهذا الاثر هو اول واقدم دليل او شاهد اثري على ابتكار السومريين للملاوي واستعمالها قبل ١٥٠٠ سنة من الان واستمر استعمال الملاوي حتى وصلت الى يومنا هذا في مختلف الالات الوترية في العالم و

والانجاز الموسيقي الآخر الذي قدمه العراق القديم للعالم في مجال الالات الوترية هو مايعرف لدى الموسيقيين باسم ( الدساتين ) والدساتين مفردها دستان وهي كلمة فارسية معربة معناها قوائم حاجزة تستعرض عنق العود لتعيين اماكن النغم وقد سماها العرب القدامي باسم عتب ( بفتح العين والتاء ) •

وقد اختفت ( الدساتين ) من العود العربي في فترة متأخرة وظلت موجودة حتى يومنا هذا في الة الكيتار التي ترجع في اصلها الى العود • كان الرأي السائد حتى وقت قريب ان العود العراقي القديم كان خاليا من الدساتين الا اننا استطعنا ان تثبت على ضوء اثر عثر عليه في منطقة ديالى وهو موجود في متحف اللوفر وجود ( الدساتين ) في العود العراقي القديم في العصر

البابلي القديم او العصر اللاحق وان مصر قد اقتبست العود مع دساتينه من العراق • كما اثبتنا ان استعمال الموسيقيين العرب لكلمة (الدساتين) الفارسنية لا يجعل من اصلها فارسيا • ان الشواهد الاثرية هي التي لها القول الفصل في قدم واصالة الالات وما يعود لها وليس اقتباس كلمة او مصطلح في عصور لاحقه •

هذا واذا ما انتقلنا الى ميدان المناسبات التي استعملت فيها الموسيقى وما يتعلق بها نرى ان سكان العراق القدامى كانوا السباقين ايضا فيها قبل اقوام الحضارات الاخرى ، ان تتبعنا ودراستنا لاثار الحضارات المختلفة في العالم القديم والخاصة بالإلعاب الرياضية قادتنا الى تكوين الرأي الذي نقول فيه ان اول واقدم شاهد اثري لاستعمال الموسيقى في الالعاب الرياضية في العالم القديم هو اثر سومري عشر عليه في منطقة ديالى ويرجع تاريخه الى ما قبل ١٥٥٠ سنة من الان ، وهذا الاثر السومري ، يثبت بكل وضوح ان السومريين قد احرزوا قصب السبق في هذا المجال حيث لا توجد في الوقت الحاضر اثار نعود لحضارات الشعوب والامم القديمة الاخرى تثبت السخيق الموسيقى في الالعاب الرياضية في هذا التاريخ القديم السحيق في الالعاب الرياضية في هذا التاريخ القديم السحيق في الالعاب الرياضية لم يقتصر على المصارعة وعلى السومريين فقط بل تجاوز ذلك الى الملاكمة والى البابليين ،

لقد استمر استعمال الموسيقى في الالعاب الرياضية حتى فترة قصيرة من الوقت الحاضر حيث كانت المصارعة التي تقام في بيوت (الزور خانة) تصاحب بالقرع على الة ايقاعية جلدية وقراءة المقام العراقي ومكذا يستمر التواصل الحضاري لمواطني العراق عبر الاف السنين في نطاق الموسيقى والرياضة •

ان تتبعنا ودراستنا لاثار الموسيقي العسكرية في العالم القديم تشيير

الى عدم وجود اثار مصرية تثبت استعمال الموسيقى في قلب المعركة على غرار ما كان عند الاشوريين • نعم هناك اثار مصرية لجنود يحملون الة النفير وينفخون فيه ولكن ليس في مرحلة الاشتباك بين الجيشين • ونفس هذه الظاهرة تنطبق على الاغريق ايضا حيث لا يوجد لهم اثر في الوقت الحاضر للموسيقى العسكرية في قلب المعركة •

ان الاشوريين قد استعملوا الالات الايقاعية الجلدية والالات الوترية والالات المصوتة بذاتها في الموسيقى العسكرية وليس نوعا واحدا كما هو الحال عند قدامي المصريين والاغريق والرومان • هذا وقد ساهمت المرأة الاشورية في فرقة الموسيقى العسكرية وهو ما لم يثبت بعد للنسوة في المحضارات الاخرى مثل حضارة وادي النيل والحضارة الاغريقية والرومانيسة •

واستمرت المرأة في المساهمة ببناء صرح الحضارة الموسيقية في العراق عبر العصور المختلفة وهي تواصل اليوم السير مع الرجل لاضافة لبنات ولبنات الى صرح التراث الموسيقي للعراق الجديد •

ان الالات الموسيقية الاصلية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور وكذلك النصوص المسمارية قد اثبتت ان صناعة الالات الموسيقية في العراق هي اصيلة وسحيقة في القدم استنادا الى المكتشفات الاثرية وفي مقدمتها القيثارة الذهبية في المتحف العراقي والقيثارة الفضية في المتحف البريطاني •

وفي الوقت الحاضر تحظى صناعة الالات الموسيقية في العراق بدعم واهتمام بالغ من لدن وزارة الثقافة والاعلام حيث قامت بتأسيس وفتح ( ورشة ) لصناعة الالات الموسيقية في بغداد والتحق بها عدد من الفتيات والشباب لدراسة وتعلم صناعة الالات الموسيقية وهكذا يخطو العراق نحو بعث واحياء صناعة الالات الموسيقية من جديد ويتواصل حضاريا مع الماضي المجيد في هذا الميدان .

# المراجع

- Aign, B. Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus. Diss. Frankfurt a.M. 1963.
- 2. Behn, F. Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter. Stuttgart 1954.
- 3. Biggs, R.D. The Sumerian Harp, in : American Harp Journal I, 1968, PP. 6-12.
- 4. Campbell, R. Zur Typologie der Schalenlanghalslaute. Strabourg 1968.
- 5. Cohen, M.E. Balag-Compositions. Assur 1/2,1 FF. 1977.
- Collon & Kilmer, The Lute in Ancient Mesopotamia, in: The British Museum Yearbook 4: Music and Civilization, London 1980.
- 7. Duchesne-Guillemin, M. La harpe en Asie occidentale ancienne, in: RA XXXIV, 1937, S. 29 ff.
- Duchesne-Guillemin, M. Découverte d'une Gamme babylonienne, in : Revue de Musicologie 49, 1963, pp. 3-17.
- Duchesne-Guillemin, M. Note compémentaire sur la Découverte de la Gamme babylonienne, in : Studies in Honor of Benno Landsberger= puplications of the Oriental Institute of the University of Chicago, 1965, Assyriological Studies No. 16. pp. 268-272.
- Duchesne-Guillemin, M. A l'Aube de la Théorie Musicale. Con cordance de trois tablettes babyloniennes, in : Revue de Musicologie 52, 1966, pp. 147-162

- Duchesne-Guillement, M. Survivance orientale dans la Désignation des Cordes de la Lyre en Grèce?, in : Syria 44, 1967, pp. 233-246.
- 12. Duchesne-Guillement, M. La Théorie babylonienne des Métaboles musicales, in : Revue de Musicologie 55, 1969, pp. 3-11.
- 13. Duchesne-Guillement, M. Note complémentaire sur l'Instrument Algar, in : Journal of Near Eastern Studies 29, 1970, pp. 200-201.
- 14. Duchesne-Guillement, M. Nouveautés musicologiques, in : Syria 49, 1972, pp. 497 ff.
- 15. Duchesne-Guillement, M. Les problemes de la notation hourrite, in: RA 69, 1975, pp. 159 ff.
- 16. Engel, C. The Music of the Most Ancient Nations, London 1864.
- 17. Farmer, H.G. The Musical Instruments of the Sumerians ans Assyrians, in: Oriental Studies: Mainly Musical, London 1953, pp. 17 ff.
- 18. Farmer, H.G. The Music of Ancient Mesopotamia, in: The New Oxford History of Music, Bd. I: Ancient and Oriental Music, London 1957.
- 19. Galpin, F.W. The Sumerian Harp of Ur, in: Music and Letters X, 1929, pp. 108 ff.
- 20. Galpin, F.W. The Music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians and Assyrians, London 1937.
- 21. Gurney, O.R. An Old Babylonian Treatise on the Tuning of the Harp, in: Iraq 30, 1968, pp. 229-233.
- 22. Gliterbock, H.G. Musical Notation in Ugarit, in : Revue d'Assyriologie 64, 1970, pp. 45-52.
- Hartmann, H. Die Musik der sumerischen Kultur, Frankfurt a.M. 1960.
- 24. Heuzey, L. Musique Chaldéenne, in: RA IX, 1912, pp. 85 ff.
- Husmann, H. Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkulture, Berlin 1969.

- 26. Kilmer, A.D. Tow New Lists of Key Numbers for Mathematical Operations, in: Orientalia 29, 1960, pp. 273-308.
- Kilmer, A.D. The Strings of Musical Instruments: their Names, Numbers, and Significane, in: Studies in Honor of Benno Landsberger, Assyriological Studies No. 16, Chicago 1965, pp. 261-268.
- 28. Kilmer, A.D. The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music, in: Procedings of the American Philosophical Society 115, 1971, pp. 131-149.
- 29. Kilmer, A.D. The Cult Song with Music from Ugarit: Another Interpretation, in: Revue d'Assyriologie 68, 1974, pp. 69-82.
- Kilmer, Croker & Brown, Sounds from Silence. Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music. Berkeley 1976 (Record & Booklet).
- 31. Krecher, J. Sumerische Kultlyrik. Wiesbaden 1966.
- Kümmel, H.M. Zur Stimmung der babylonischen Harfe, in : Orientalia 39, 1970, pp. 252-263.
- 33. Lambert, W.G. The Converse Tablet: A Litany with Musical Instructions, in Festschrift W.F. Albright, 1971, pp. 335 ff.
- 34. Landsberger, B. Die angeblische Notenschrift, in : Oppenheim-Festschrift (Beiband 1 zu AfO, Berlin 1933, S. 170 ff.
- 35. Langdon, St. Babylonian and Hebrew Musical Terms, in: JRAS 1921, pp. 169 ff.
- 36. Laroche, E. Études hourrites: Notation Musical, in: Revue d'Assyriologie 67, 1973, pp. 124-129.
- Mitchell, T.C. An Assyrian Stringes Instrument, in: The British Museum Yearbook 4: Music and Civilization. London 1980.
- 38. Parrot, A. Assur. Die mesopotamische Kunst vom XIII. vorchristlichen Jahrhundert bis zum Tode Alexanders des Grossen. München 1961, pp. 297-312.
- 39. Polin, C. Music of the Ancient Near East. New York 1854.

- 40. Porada, E. Cylinder Seal showing a Harpist, in: The British Museum Yearbook 4: Music and Civilisation. Londin 1980, pp. 29-31.
- 41. Reese, G. Music in the Middle Ages. New York 1940.
- 42. Rimmer, J. Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum. London 1969.
- 43. Rutten, M. Scènes de Musique et de Danse, in : Revue des Arts Asiatique IX, 1935, PP. 218 ff.
- 44. Sachs, C. Musik des Altertums. Breslau 1924.
- 45. Sachs, C. Die Entzifferungen einer babylonischen Notenschrift, in: Sitzungsbericht d. Preuß. Akad. d. Wissenschaft XVIII, 1924, pp. 120 ff.
- 46. Sachs, C. Ein babylonischer Hymnus, in : Archiv für Musikwissenschft VII, 1924/25, pp. 1 ff.
- 47. Sachs, C. Die Musik der Antike. Potsdam 1928.
- 48. Sachs, C. Zweiklang im Altertum, in : Festschrift für Johannes Wolf. Berlin 1929, pp. 168 ff.
- 49. Sachs, C. Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin 1929.
- 50. Sachs, C. The History of Musical Instruments. New York 1940.
- 51. Sachs, C. The Mystery of the Babylonian Notation, in: The Musical Quarterly XXVII, 1941, pp. 62 ff.
- 52. Sachs, C. The Rise of Music in the Ancient World. East and West. New York 1943.
- 53. Constanze Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente in der Kunst des Alten Orients. Archäologisch-philologische Studien. Bonn 1981.
- 54. Stauder, W. Die Harfen und Leiern der Sumerer. Frankfurt a.M. 1957.
- 55. Stauder, W. Die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit. Frankfurt a. M. 1961.
- 56. Stauder, W. Zur Frühgeschichte der Laute, in : Festschrift für Helmuth Osthoff. Tutzing 1961.

- 57. Stauder, W. Sumerisch-babylonische Musik, in: MGG, Bd. 12, 1965, Sp. 1737 ff.
- 58. Stauder, W. Ein musiktraktat aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend, in : Festschrift Walter Wiora. Kassel 1967.
- 59. Stauder, W. Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer, in : Orientalische Musik, Handbuch der Orientalistik IV, Leiden 1970, pp. 171-243.
- 60. Stauder, W. Alte Musikinstrumente. Braunschweig 1973.
- 61. Subhi Anwar Rashid, Neue akkadische Leierdarstellungen und ihre Bedeutung für die mesopotamische Musikgeschichte, in : Sumer 23, 1967, S. 144 ff.
- 62. Subhi Anwar Rashid, Rezension zu Stauders Buch die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit, in : Berliner Jahrbuch für Vor-und Frühgescheite 7, 1967, S. 355 ff.
- 63. Subhi Anwar Rashid, Das Auftreten der Laute und die Bergvölker Vorderasiens, in : Hundert Jahre Berliner Gesellschft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, Teil Π, 1970, S. 207 ff.
- ١٤٤ الدكتور صبحي انور رشيد ، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم ،
   ١٩٧٠ ٠
- 65. Subhi Anwar Rashid, Zur Datierung der mesopotamischen Trommeln und Becken, in : ZA 61, 1971, pp. 89 ff.
- 66. Subhi Anwar Rashid, Rezension des Rimmers Buch, Ancient Musical Instruments of Western Asia in the Department of Western Asiatic Antiquities of the British Museum, in: ZA NF 27, 1971, S. 179 ff.
- 67. Subhi Anwar Rashid, Umdatierung einiger Terrakottareliefs mit Lautendarstellungen, in : Baghdader Mitteilungen 6, 1973, S, 87 ff.
- ٦٨- الدكتور صبحي انور رشيد ، الالات الموسيقية في العصور الاسلامية ، مفداد ١٩٧٥ .

- 79- الدكتور صبحي انور رشيد ، الحضارة الموسيفية لبلاد ما بين النهرين ، مجلة آفاق عربية ٣ ، ١٩٨١ ، ص ٣٠-١١ .
- ٧٠ الدكتور صبحي انور رشيد ، النظرية الموسيقية تبد! من العراق القديم،
   مجلة آفاق عربية ١٠ ، ١٩٨٣ ، ص ٣٣-٣٧ .
- 71. Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien. Musikgeschichte in Bidern. Leipzig 1984.
- 72. Spycket, A. La musique instrumentale Mesopotamienne, in : Journal des Savants, July-September 1972, pp. 153-209.
- 73. Spycket, A. Musique suméro-babylonienne in Encyclopedia Universalis. Paris 1981, pp. 433-436.
- Thiel, H.J. Der Text und die Notenfolgen des Musiktextes aus Ugarit, in: Studi Miceei ed Egeo-Anatolici, Fascicalo XVIII, Roma 1977, pp. 109-139.
- 75. Virollead & Pélagaud, La Musique chez les Sumeriens, in : Lavignac, Encyclopedie de la Musique, Bd. I, Paris 1924, pp. 36 ff.
- 76. Wegner, M. Die Musikinstrumente des Alten Orients. Münster 1950.
- Williamson, M. Les Harpes sculptées du temple d'Ishtar a Mari, in : Syria 46, 1969, pp. 209 ff.
- 78. Wulstan, D. The Tuning of the Babylonian Harp, in: Iraq 30, 1968, pp. 215-228.
- 79. Wulstan, D. The Earliest Musical Notation, in: Music and Letters 52, 1971, pp. 365-382.
- 80. Wulstan, D. Music from Ancient Ugarit, in : Revue d'Assyriologie 68, 1974, pp. 125-128.

# المحتوى

	المصور القديمية ( } )
71X - Y	الفصيل الاول _ النحيت
	المبحث الاول ــ النحت حتى عصر فجر السلالات د. وليه الجهادر
78 - Y	
	المبحث الثاني بالنحت من عصر فجر السلالات
14 - 10	حتى العصر البابلي الحديث د. طارق عبدالوهاب مظلوم
111	المبحث الثالث _ النحت في العصرين السلوقي
	والفرثسي
144 - 140	د. واثق اسماعيل الصالحي
, 	المبحث الرابع _ النحت في الحضر
114 - 143	د. واثق اسماعيل الصالحي
www	الفصــل الثاني ـ الاختام الاسطوانية
777 - 714	د. عادل ناجي الحث الامل الاختام الاسطوانية حتى عصب
177 - 177	المبحث الاول _ الاختام الاسطوانية حتى عصر فجر السلالات
	المبحث الثاني ـ الاختام من العصر الأكدى حتى
۲۸ ۲۲۹	نهابة العصر البابلي الحديث
<b></b>	المبحث الثالث _ اتاثير الاختام المراقية على اختام المناطق المجاورة
111 - 171	
£.{ - 777	الفصل الثالث ـ الازياء والاثاث د. وليد الحادر
Th 474	المبحث الاول _ الاذياء والحلي
137 - 3.3	المبحث الثاني _ الاثاث والسجاد
	الغصل الرابع ـ الموسيقى
ξο. <u> </u> ξ.ο	د. صبحي النور وشيد
. 1	

رهم الايداع في المكتبة الوطنية بغداد ( ۱۲۹۲ ) لسنة ۱۹۸۵

دار الحرية للطباعة ـ بفعاد ١٩٨٥ ـ ١٤٠٦